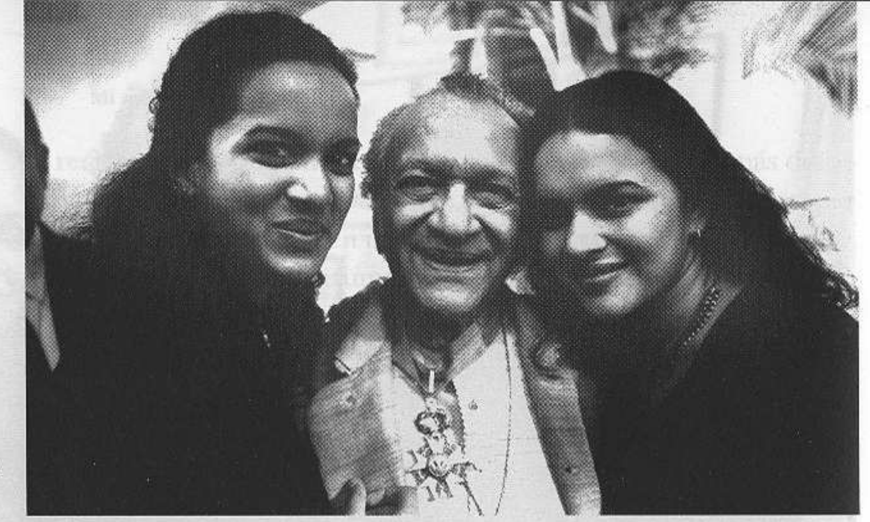


ANOUSHKA SHANKAR, Ravi Shankar y Norah Jones.

tes. Fui afortunado, comparado con los chicos de mi edad en la India, pues en mi infancia tuve la oportunidad de viajar y a escuchar músicas muy distintas por el mundo, así como gran cantidad de música clásica india antes de empezar mi formación. Mi gurú estaba sorprendido al ver lo poco que me costaba aprender comparado con los otros estudiantes, y éste es el tipo de talento que encuentro en los estudiantes de hoy en día. En Delhi, Bombay, Calcuta, Madras, e incluso ciudades más pequeñas, los jóvenes tienen el mismo acceso a CDs, DVDs e Internet, y están acostumbrados a escuchar cualquier cosa en cualquier momento. Es una ventaja increíble. Han crecido con tanta música que la cuestión es simplemente asumir la parte técnica de coger un instrumento, lo que requiere su práctica específica.

Mi consejo a los estudiantes es que, aunque tengan la oportunidad de aprender tanto de la música grabada, no hay nada comparable a aprender debidamente de un buen gurú. Pero un estudiante también tiene que procurar no limitarse a copiar y convertirse en un loro; tiene que absorber todo lo que pueda de su gurú, asimilar sus maneras durante un tiempo y entonces crear su propia obra original. Por desgracia, incluso algunos de mis estudiantes han realizado trabajo de composición que suena exactamente igual que algunas antiguas obras mías. Esto no es de recibo. También veo que muchos jóvenes músicos dedican más tiempo, energía y dinero en hacerse una página web que no en progresar en su carrera como músicos.

Dado el nivel musical actual de los estudiantes, no creo que sea



necesario dedicar veinte años para convertirse en músico clásico. Ni pasarse un año tocando una sola nota, algo que era necesario en el pasado, pues intentábamos hacer brotar un jardín de la nada. En esencia, nuestro objetivo debería ser animar cualquier tipo de nuevas ideas brillantes o creaciones de la generación más joven, pero procurando que nuestras grandes formas artísticas clásicas y tradicionales no mueran poco a poco.

La relación entre gurú y discípulo también ha cambiado necesariamente. Tradicionalmente, como ya he dicho en este libro, la relación tradicional entre gurú y discípulo suponía una parte importante de ceremonia. Cuando un maestro entraba en una habitación, todo el mundo se levantaba hasta que el maestro les indicaba que se sentaran, y siempre mantenían juntas sus manos diciendo: «*Guruji, Guruji*». Deberíamos mantener la relación respetuosa con el gurú, pero sin exagerarla. Si se tocan los pies, tal como he descrito, por primera vez durante el día, es como decir «Buenos días». Pero si te encuentras cinco veces al día, y cada vez le tocas los pies, entonces es demasiado. Es más importante que un estudiante dé muestras de lealtad en su trabajo y actitud, desde el corazón, a su gurú que todas estas formalidades externas.

El mundo ha cambiado mucho, y también ha cambiado la relación entre estudiante y maestro, pero el respeto por la música debe permanecer. Durante toda mi carrera he creído que era importante enseñar, y tengo algunos alumnos brillantes. Algunos son intérpretes y profesores bien establecidos. Muchos son famosos, y estoy orgulloso de ellos.

Pero de entre todos mis discípulos considero que Anoushka, mi hija menor, es mi mejor alumna. Es la única a la que empecé a enseñar a los ocho años y medio. Incluso le enseñé cómo sostener el sitar y practicar ejercicios básicos. Y después de tantos años de practicar y de tocar en público conmigo, con su extraordinario talento creativo, es actualmente muy apreciada y la requieren en todo el mundo. La música de Anoushka tiene esa cualidad espiritual que toca la fibra y cautiva el corazón del oyente al instante.

Para promocionar la tradición de la música clásica india, mi mujer,



Ravi Shankar y
Philip Glass.

Sukanya, y yo hemos dedicado muchos esfuerzos para fundar el Ravi Shankar Centre for Music en Delhi. Sukanya ha recopilado y archivado amorosamente mis obras que se encontraban dispersas por todo el mundo, y el centro cuenta con un estudio de grabación, una gran sala y un anfiteatro al aire libre para actuaciones. Ya estamos dando clases a niños con talento con la ayuda de mis estudiantes mayores, y Anoushka también está muy implicada en este centro.

Sukanya y yo pasamos unos cinco meses cada año en el centro intentando crear una atmósfera donde los estudiantes extremadamente dotados y muy trabajadores conocerán las tradiciones ancestrales del sistema *Gurukul* de enseñanza, y a la vez disfrutarán de modernas instalaciones, donde vivirán, practicarán y respirarán en el aura de la música bajo la guía de su gurú. Desearía que el centro se convirtiera en un modelo de cómo conjugar adecuadamente el mundo moderno y el tradicional para crear música clásica innovadora para el futuro.

Mi música y mi vida han estado siempre entrelazadas, y han ocurrido muchas cosas en mi vida durante los últimos cuarenta años. Mi gurú Baba Allauddin falleció en 1973. Lo echo mucho de menos.



Ravi Sh
con do
diantes
dos, De
Cowdhu
Vishwa
Bhatt, 1

También perdí a mis tres queridos hermanos: Uday en 1977, Rajendra en 1982 y Denedra en 2003. También he perdido a músicos queridos, amigos y familia.

Shubho, mi querido hijo, fruto de mi matrimonio con Annapurna, era muy buen músico y compositor; desgraciadamente, falleció en 1992, dejando un gran vacío en mi vida. El hijo de Shubho, Som, está ahora casado, y tengo un biznieto, Avery Prem Shankar. La hija de Shubho, Kaveri, es una gran bailarina y de una gran belleza.

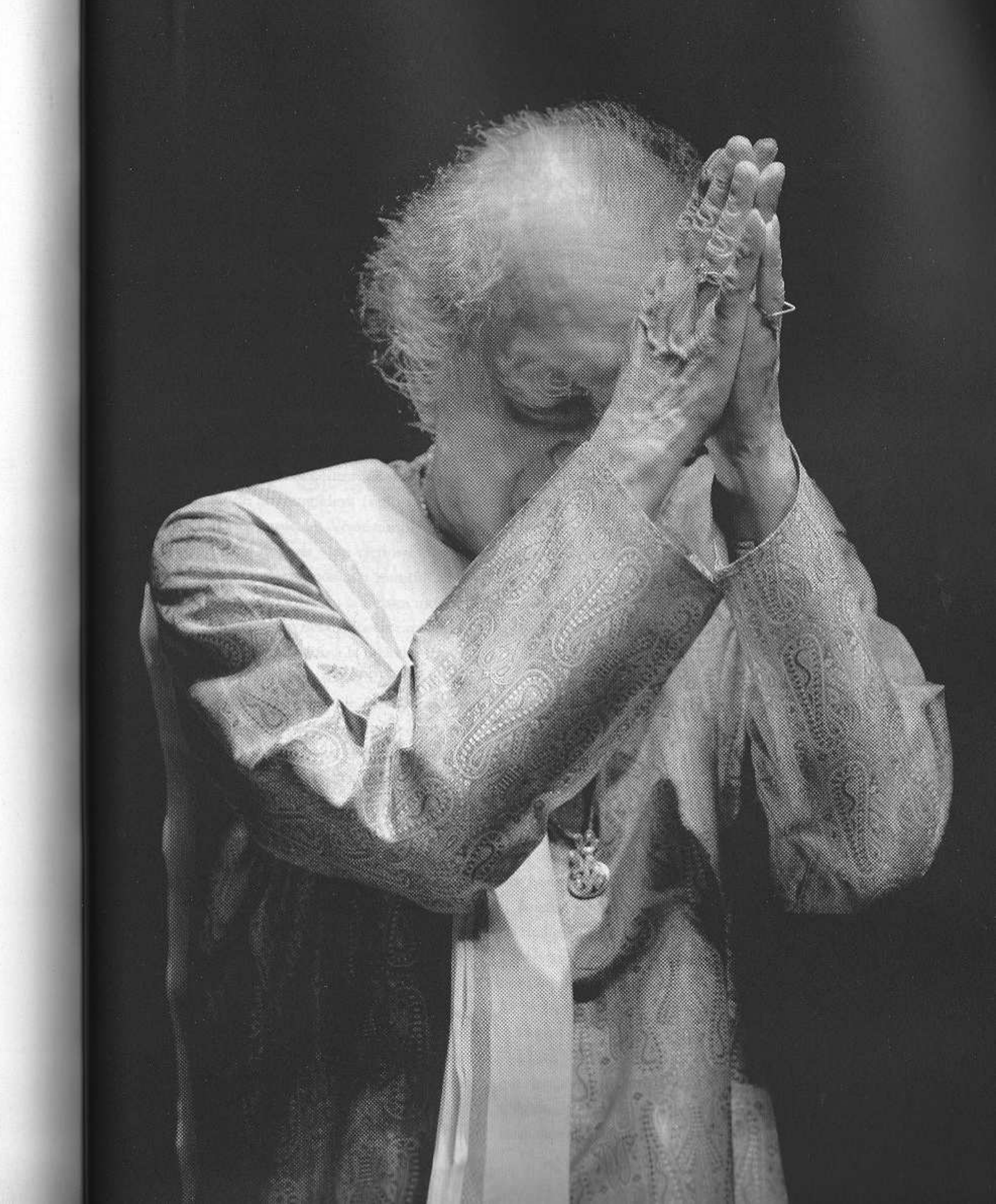
Mi compañera de muchos años, Kamala Chakravarty, y yo nos separamos en 1981. Pienso a menudo en ella con cariño. Ahora vive en Madras y hablamos a menudo. Pasó un mes con nosotros en el centro de Delhi el año pasado. La hermana de Kamala, Lakshmi, que también estaba casada con mi hermano Rajendra, es una amiga muy querida y discípula mía. Es una música extraordinaria que cumplió ochenta años el año pasado.

Tuve una intensa relación con Sue Jones de 1973 a 1986, y fruto de ella nació una hija bellísima, Geetali Norah Jones Shankar, que nació en Nueva York. Sue y yo estuvimos juntos hasta que Norah cumplió cuatro años, y conservo un gran recuerdo de esa época juntos.

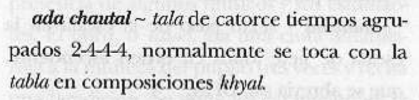
Más tarde, Sue se mudó a Oklahoma, y no vi a Geetu durante casi ocho años, desde los diez hasta los dieciocho años. Sue ha educado a Norah (Geetu) de forma excelente y la ayudó a florecer hasta convertirse en una bella señorita, y le estoy muy agradecido.

Norah Jones, que es bajo el nombre con el que ahora se la conoce, es una música extraordinaria con muchísimo talento, y estoy muy orgulloso de ella. Su voz, que sale del alma, es tan única y fluida que hace vibrar profundamente a sus fans. Durante los últimos diez años nos hemos visto siempre que ha sido posible e intentamos recuperar el tiempo perdido. También se siente muy cercana ahora a su hermanastra Anoushka.

Mi esposa, Sukanya, y yo hemos tenido relación durante casi treinta años y hemos estado casados los últimos dieciocho. Nuestra hija Anoushka nació en 1981. He tenido una vida personal complicada y he sufrido mucho, física y emocionalmente, por los errores que cometí. Sukanya, que es treinta y cinco años más joven que yo, trabaja con pasión para cuidar de mi salud y de mi obra. Mi corazón rebosa de amor por ella y por mis queridas hijas, por mi perro y mis gatos, y por la vida misma. Desde el infarto que padecí en 1986, mi salud ha sido muy frágil, y, gracias a los amorosos cuidados de Sukanya, mi vida en nuestra casa de California y en nuestra casa de Delhi ha sido pacífica. Doy gracias a Dios por todo ello.



# Glosario



***ada chautal*** ~ *tala* de catorce tiempos agrupados 2-4-4-4, normalmente se toca con la *tabla* en composiciones *khyal*.

***adbhuta*** ~ es el octavo de los nueve *rasa*, o sentimientos, que expresa maravilla, sorpresa, asombro, fascinación y también sentimientos encontrados de anticipación.

***Adi*** ~ original.

***ahata nad*** ~ aspecto físico del sonido percibido a través de las orejas.

***alankar*** ~ designación de un tipo de ejercicio musical. Se encuentra en el *Sangeeta Ratnakara* de Sharangadeva (siglo XIII) y en otros tratados musicales. Véase también *palta*.

***alap, o rag alapana*** ~ en ciertos estilos, el principio de una composición musical. Se le otorga el más alto lugar en la música india. El *alap* expresa y luego desarrolla las características de un *raga* en cuanto a la melodía (frases, notas importantes, tono, registro, etc). Los *rasas* inherentes son normalmente *karuna* y *shanta*, sentimientos serenos y espirituales como los que pueden ser asociados a invocaciones. El *alap* no tiene ritmo medido y es muy lento de tempo.

***anahata nad*** ~ sonido metafísico, no manifiesto, que se dice que experimentan los yoguis o seres más altamente desarrollados.

***andola, o andolita*** ~ nota libre y cadenciosa que también permite que suene una nota más aguda. Una de las múltiples *gamakas* o «elegancias».

***Anga*** ~ literalmente, «extremidad» o «cuerpo»; en música, una parte. Una escala tiene dos *angas: purvanga* (SA, RI, GA,MA) y *uttaranga* (PA, DHA, NI y el SA siguiente más agudo).

***anudatta*** ~ tono «no elevado», «que no sube». Se refiere al canto-recitado del *Rig Veda* sobre tres tonos.

***anuvadi*** ~ en un *raga*, cualquiera de las notas que no sean el *vadi* ni el *samvadi*.

***ardha*** ~ medio.

***ardha jai*** ~ *tala* de seis tiempos y medio.

***ardha matta*** ~ *tala* de cuatro tiempos y medio.

***ardha sawari*** ~ *tala* de cinco tiempos y medio.

***arohana*** ~ movimiento ascendente: se aplica normalmente a las escalas.

***ashram*** ~ pequeño centro, normalmente en el bosque, donde un gurú vive con sus *shishyas* una vida austera, donde el gurú guía a sus discípulos en el yoga y otros estudios.

***ati*** ~ mucho.

***ati drut*** ~ muy rápido (referido al tiempo).

***ati vilambit*** ~ muy rápido (referido al tiempo).

***audava*** ~ grupo de cinco notas que pueden constituir un *raga*. Uno de los tres *jatis*, o géneros.

***avarohana*** ~ movimiento descendente (normalmente aplicado a las escalas).

***Baba*** ~ literalmente, «Padre»; denominación afectuosa otorgada a maestros venerados por sus discípulos, amigos y familiares.

***bandish*** ~ una composición vocal o instrumental conjuntada por un ciclo rítmico.

***beenkar*** ~ el que toca el *been*. También es el nombre del *gharana* que proviene de la familia de Tan Sen.

***bhajan*** ~ canción religiosa hindú.

***bhakti*** ~ a veces mencionado como el décimo *rasa*, tiene un carácter devoto, espiritual y religioso, y combina los sentimientos de los *rasas shanta, karuna* y *adbhuta*.

***bhayanaka*** ~ es el sexto de los nueve *rasas*, transmite la sensación de miedo, temor y sobrecogimiento. Es difícil expresar esto musicalmente con un instrumento solista.

**bilaval** ~ escala que consta sólo de *suddha* o notas naturales; es uno de las diez *thats*, o categorías en las que se distribuyen los *ragas* en el sistema de clasificación diseñado por V. N. Bhatkhande. La escala tiene la misma relación de intervalos que el modo mayor occidental. También designa un grupo de *ragas* de mañana.

***Brahma*** ~ creador del universo y el primer aspecto de la trinidad hindú.

***chakra*** ~ centro de energía espinal interno que los yoguis, supuestamente, pueden activar.

***Chalan*** ~ descripción de los rasgos característicos de un *raga*, conectada no sólo a la melodía, sino a los aspectos rítmicos de los tonos. Debería ser lo más concisa y escueta posible.

***chanchar*** ~ *tala* de catorce tiempos agrupados así: 3-4-3-4, que se toca con la tabla en composiciones ligeras *thumri*.

***chartal ki sawari*** ~ *tala* de once tiempos.

***cheeza* o *chiza*** ~ composición de canción fijada, como el *ban-dish*.

***chhanda*** ~ arreglo estructural de *matras*, el principio que guía los *talas*.

***chhanda prabandha*** ~ *prabhanda* con un texto de alabanza, o *prabhanda* con un *tala* definido.

***dadra*** ~ (1) *tala* de seis tiempos agrupados así: 3-3, tocado habitualmente con la tabla y otros tambores, y empleado como acompañamiento para composiciones *dadra*, *bhajans*, canciones *qawali* y ciertos tipos de música clásica ligera; (2) composición clásica ligera caracterizada por melodías simples con síncopa, parecidas al estilo *thumri*.

***deshi*** ~ música regional que no es clásica, como las canciones tradicionales, música popular ligera y música teatral.

***deshi sangeeta*** ~ música artística regional, que comprende música vocal e instrumental y música para la danza.

***dhaivata*** ~ sexto paso de la escala en la escala de siete tonos en orden ascendente, que se abrevia así: DHA.

***Dhamar*** ~ (1) ciclo de catorce tiempos agrupado así: 5-5-4, que se toca con el *pakhawaj* para acompañar voz o instrumento; (2) forma de composición también llamada *Horidhamar* que viene a menudo después del *dhrupad*, pero también se toca solo. Su origen se encuentra en canciones folclóricas de Vrindavan y Mathura (en Uttar Pradesh). El texto en Braja Bhasha es una alabanza al Señor Krishna y describe sus diabluras, jugando con las *gopis* y rociando colores durante el festival Holi. Es romántico y sensual.

***dhrupad* o *dhruwapada*** (de *dhruva*, «definido», «fijado» y *pada*, «palabra») ~ tipo de composición que es una evolución de la *prabandha* y fue popular entre los siglos XV y XIX. Es noble y de gran estilo. Los textos de los *dhrupads* están en un dialecto del hindi y son alabanzas a los dioses, reyes, nobles y a la naturaleza.

***drut*** ~ rápido.

***dhruwâ*** ~ canción religiosa o himno utilizada sólo para actuaciones escénicas operáticas.

***dhruwa*** ~ literalmente, «fijado, determinado, definido»; una canción con un patrón dado, ya existía en el siglo III d. de C.

***dhruwapada*** ~ ver *dhrupad*.

***ektal*** ~ ciclo de doce tiempos agrupados así: 4-4-2-2, que se toca con la tabla sólo para composiciones *khyal*. Puede ser en cualquier tempo.

***Gamaka*** ~ ornamento o adorno específico utilizado en la música india. Es parte esencial de la estructura melódica.



***ganda*, o *nara*** (de *ganda*, «hilo») ~ es la ceremonia formal celebrada cuando un discípulo es aceptado por un gurú para iniciarlo al estudio de la música. Se interpreta en presencia de algunos músicos y sus estudiantes. El gurú, o *ustad*, ata una cinta amarillaroja a la muñeca del pupilo tres veces y recita una bendición. Se pone un caramelito en la boca del pupilo, y se le imparte una lección rudimentaria. El pupilo toca los pies del gurú con la cabeza y ofrece un regalo acorde con sus medios. Se considera esta ceremonia sagrada, y crea una relación formal entre el gurú y su *shishya* durante toda la vida.

***gandharva*** ~ uno que pertenece a una clase semidivina de seres que son músicos y bailarines; un cantante «divino» o «celestial».

**música *gandharva*** ~ música «celestial», también denominada música *marga*. Se dice que gustaba a los dioses y a los *gandharva*. La música védica representa música *gandharva*. Perdió su gran popularidad y fue sustituida por la música *deshi* entre los siglos III y IV d. de C.

***gat*** ~ composición instrumental fijada en cualquier tempo acompañada de tabla. Un *gat* puede estar en cualquier *tala* y puede ir de dos a dieciséis ciclos rítmicos de duración.

***geeti*, o *giti*** ~ canción de origen antiguo.

***gharana*** ~ literalmente, «tradición familiar»; escuela o centro de cultura musical creado para la instrucción de maestro a alumno, a veces dirigida por miembros de la misma familia durante varias generaciones. Las diferentes *gharanas* tienen características distintivas en lo que se refiere a presentación musical.

***ghazal*** ~ canción romántica en urdu de carácter clásico ligero.

***gopi*** ~ ordeñadora. La palabra se usa habitualmente asociada al Señor Krishna.

***grama*** ~ nombre obsoleto para las tres antiguas escalas: las *gramas* SA, MA, y GA. *La grama GA* cayó en desuso en el siglo II d. de C.

**gurú** ~ guía espiritual, maestro competente, maestro y preceptor.

***hasya*** ~ el segundo de los nueve *rasas*, o sentimientos. Es humorístico y cómico, alegre, y provoca risas.

***hatha yoga*** ~ práctica yóguica que tiene el objetivo de preparar al sujeto para experiencias espirituales mediante el perfeccionamiento del cuerpo.

**Holi festival** ~ festival de primavera en el que el Señor Krishna desempeña un papel preponderante. Es una fiesta muy divertida, y los chicos y las chicas se echan unos a otros polvos de colores y agua coloreada.

**canciones Holi** ~ canciones que son básicamente de tipo tradicional que describen el Festival de Color asociado a Krishna con acompañamiento de *pakhawaj* en el *tala dhamar*. Las canciones de estilo clásico se conocen como *Horidhamar*.

***Jati*** ~ (1) escala o tipo de melodía. El vocablo, anterior a «*mela*», «*that*» y «*tala*» ya no se usa, y la forma evolucionó hasta convertirse en una forma musical más elevada. Según Bharata, antiguamente se usaban siete *shuddha jatis* y once *jatis* mezclados; (2) cualquiera de entre tres clases de *raga* diferenciado según el número de notas: el *raga* de siete notas *(sampurna)*, el *raga* de seis notas *(shadava)*, y el *raga* de cinco notas *(audava)*. También hay *jatis* «mezclados» que utilizan cualquiera de los *jatis* conjuntamente.

***jawabi sangat*** ~ imitación por parte de la tabla del patrón rítmico interpretado por el instrumento principal. Puede ser en cualquier *tala* y tempo.

***jawab sawal*** ~ interacción entre el instrumento principal y la tabla, una especie de diálogo de pregunta-respuesta entre el instrumento principal y el tambor.

***jhala*** ~ tercera parte de un *raga*, después del *jor*. Fue cultivado por las *gharanas* de

Beenkar y Rababiya, y se caracteriza por una velocidad progresiva y una excitación, acabando en clímax. Actualmente también se toca para terminar un *gat* como clímax.

***jhaptal*** ~ *tala* de diez tiempos agrupados así: 2-3-2-3. Puede tocarse con la tabla para acompañar canto *khyal* o un *gat* instrumental, aunque se solía tocar con el *pakhawaj* para acompañar canciones *sadra*.

***jhumra*** ~ *tala* de catorce tiempos agrupados así: 3-4-3-4, y tocado con la tabla para acompañar composiciones *khyal* muy lentas.

***jor*** ~ segunda parte de una exposición solista de un *raga*, la parte a la que lleva un *alap* instrumental. Difiere del *alap* por tener algunos elementos rítmicos y normalmente un incremento del tempo.

***kaharva*** ~ *tala* de ocho tiempos agrupado así: 4-4, tocado con la tabla para acompañar composiciones en estilos clásicos ligeros.

***kampita*** ~ una gran sacudida; nota insertada entre notas adyacentes. Una de las múltiples *gamakas*.

***karuna*** ~ el tercero de los nueve *rasas*. Es triste, patético, trágico y expresa soledad, suspirando por él y deseando al amante o al dios ausente.

***kathak*** ~ estilo de danza interpretado por hombres y mujeres en el norte de la India. El *kathika*, el contador de historias, hace mímica, baila y canta las historias. Lo destacable de este estilo son los rápidos pasos de danza y la interacción de ritmos.

***kathakali*** ~ estilo de danza interpretado sólo por hombres en el sur de la India. El *kathakali* combina danza y teatro y representa historias de la gran épica.

***khali*** ~ uno de los tiempos importantes en un *tala*. Normalmente precede el *sam*. No se acentúa y normalmente nos referimos a él como un «tiempo vacío». Para marcar el tiempo se hace una seña con la mano.

***khyal*** ~ literalmente, «imaginación», «fantasía». Algunos elementos de *khyal* pueden encontrarse en las canciones *qawali*, aunque algunos estudiosos atribuyen a Amir Khusru, del siglo XIII, la invención del estilo. Las frases, ricas y ornamentadas delicadamente, tienen más importancia que las letras del texto. Suele ser el estilo vocal predominante de la música clásica india.

***komal*** ~ literalmente, «tierno». Notas *shuddha* bemolizadas. Las notas pueden hacerse *komal*, o bemol, en varios grados.

**Krishna** ~ el Señor Krishna es la octava reencarnación de Vishnu, el segundo aspecto de la trinidad hindú. Destruyó a Kamsa, el rey maligno de Mathura, y se crió entre las *gopis*, o ordeñadoras, en Vrindavan. El amor por él simboliza el deseo de los seres humanos de unirse a Dios. En la gran guerra entre los kauravas y los pandavas descrita en el *Mahabharata*, el Señor Krishna, como auriga de Arjuna, un Pandava, da consejo a este príncipe. Este episodio, que contiene las enseñanzas de Krishna a Arjuna, es conocido como el Bhagavad Gita. Krishna es representado a menudo como un joven apuesto, un cielo azul coloreado, tocando la flauta.

***kriti*** ~ forma vocal altamente desarrollada, y actualmente la más utilizada en la música karnática. La música es considerada tan importante como el texto.

***kundalini*** ~ poder fogoso que se encuentra en su *chakra*, en la raíz de la espina dorsal. Según la doctrina yogui, en un estadio final del desarrollo espiritual, este poder se despierta y sube por la espina dorsal hacia los otros *chakras* para desplegar el lotus «de mil pétalos» en el cerebro, lo que proporciona al yogui un control completo del cuerpo y una iluminación.

***larant sangat*** ~ interacción entre el instrumento principal y la tabla. Una especie de diálogo de patrones rítmicos, que contiene un elemento de desafío para los dos artistas.



***Lasya*** ~ la parte femenina de la Danza Cósmica masculina de Shiva. Es una danza suave y femenina, atribuida originalmente a Parvati, la esposa de Shiva.

***laukika*** ~ música posvédica.

***madhya*** ~ medio.

***madhya drut*** ~ medio rápido

***madhyama*** ~ nombre del cuarto paso de la escala en la escala de siete tonos en orden ascendente, que tiene la abreviación MA.

***madhya vilambit*** ~ medio lento.

***Mahabharata*** ~ una de las dos grandes obras épicas indias, que consta de 90.000 estrofas. Antes de acabarse, se cree que pasaron varios cientos de años. La base de la historia es la batalla de Kurukshetra (norte de la India), la guerra entre los pandavas y los kauravas, o un combate entre las fuerzas del Bien y las del Mal. La parte más conocida del *Mahabharata* es el Bhagavad Gita.

***marga*** ~ literalmente, «camino», «sendero»; designa a la música que es clásica.

***matra*** ~ unidad métrica o tiempo.

***matta tala*** ~ un *tala* de nueve tiempos.

***meend*** ~ deslizamiento de una nota a otra, conectando sus sonidos, utilizando *shrutis*, o microtonos. Es uno de los adornos posibles.

***mela*** ~ clasificación de *ragas* en la música karnática.

***melakarta*** ~ designación para los *ragas* basada en las 72 escalas del sur. Estos *ragas* corresponden exactamente a las 72 escalas en sus estructuras ascendente y descendente, a diferencia del sistema indostánico, en el que los *ragas* no tienen la misma estructura que los *thats* primarios sobre los que se basan.

***Mian Tan Se*** ~ *Mian* es un término de trato para una persona eminente. Nuestros músicos explican que Tan Sen significa «alguien que transmite un sentimiento de paz, de relax *(chaien* o *saien*, que se contrajo más adelante en *sen)* mediante sus frases musicales *(tan)*».

***murchhana*** ~ progresiones que siguen el orden de la escala en movimiento descendente desde las notas fundamentales.

***nada*** ~ sonido, incluyendo su aspecto no manifiesto, metafísico *(anahata)* y su aspecto manifiesto, físico *(ahata)*.

***nada Brahma*** ~ «El sonido es Dios».

***nad-siddha*** ~ alguien que ha alcanzado la maestría en el arte del sonido.

***namaskar* o *namaste*** ~ saludo indio que expresa respeto. Las manos se colocan palma contra palma delante de la frente, y se inclina la cabeza.

***nava rasa*** ~ literalmente, «nueve jugos»; los nueve sentimientos. El concepto de *rasa* está conectado a teatro, poesía, danza, música e incluso a pintura y escultura. En música, implica una fuerte conexión entre las ideas musicales y el impacto emocional sobre el oyente. Existen nueve sentimientos expresados en las artes. En la música india cada composición está dominada normalmente por uno o varios sentimientos relacionados.

***nayaka*** ~ título para músicos expertos.

nibaddha prabandha ~ *prabandha* con compases que siguen estrictamente ciertas reglas musicales.

***nishada*** ~ nombre del séptimo paso de la escala en la escala de siete tonos en orden ascendente, que se abrevia como NI.

***num tum*** ~ sílabas que se usan para cantar, especialmente en la parte a la que lleva el *alap*. La parte difiere del *alap* porque contiene algunos elementos rítmicos.

***pakad*** ~ literalmente, «agarrar»; sección breve de un *raga* específico, características reconocibles que distinguen un *raga* de otro.

***palta*** ~ figuras melódicas tocadas en diferentes escalas en orden secuencial, ejecuta-

das en cualquier *tala* y en diferentes tempos. Las *paltas* ayudan al estudiante a adquirir facilidad técnica. Véase también «alankar».

***panchama*** ~ nombre del quinto paso de escala en la escala de siete tonos en orden ascendente, que se abrevia como PA.

***parampara*** ~ tradición como asunción del conocimiento y progreso cultural.

**Parvati** ~ consorte del Señor Shiva, la diosa madre, también conocida como Durga y Kali.

***prabandha*** ~ literalmente, «atado», «ligado»: una forma de composición vocal, una clase de *giti* (canción) sistemática y organizada con texto en sánscrito. Este estilo influenció el *dhrupad* que se hizo popular en el siglo XV y posteriormente sustituyó el *prabandha*.

***prana*** ~ energía vital que puede ser atraída por el hombre desde el universo circundante y por la cual vive el hombre. Todas las potencias del cuerpo, funciones de la mente y sentidos son vitalizados por el *prana*. A veces se traduce por «respiración» o «alma». En música, es el espíritu que el músico insufla en las notas lo que les da vida.

***pranam*** ~ reverencia; saludo respetuoso que consiste en tocar los pies de la persona saludada y a continuación se tocan los propios ojos y la frente con las manos juntas tocándose las palmas. Es un acto simbólico de entrega, indicando el sentido de la propia pequeñez en presencia de un superior.

***purab*** ~ este. Se utiliza para describir el estilo de canto *thumri* de los *gharanas* de Lucknow y Benarés.

***purvanga*** ~ el tetracordio más bajo de una escala, consistente en la notas SA, RI, GA y MA.

***qawali*** ~ canción religiosa musulmana.

***rababiya*** ~ el que toca el *rabab*, un instrumento de cuerda, o que pertenece al *gharana* del mismo nombre, descendiente de la familia de Tan Sen.

**Radha** ~ la *gopi* (ordeñadora o lechera) de Vrindavan, la más linda y la preferida de Krishna. Se suele pintar su bello cuerpo de oro, con delicados movimientos rápidos como una centella. A veces expresa sus celos por los devaneos de Krishna con otras *gopis* y a continuación le sabe mal y renueva su deseo y su amor cuando Krishna se arrepiente. El amor de Krishna y Radha es eterno.

***raga*** ~ la base melódica de la música clásica india, sobre la que improvisan los músicos. Cada *raga* tiene unas cualidades melódicas definidas que los distingue de los otros *ragas*. Se reconoce que los *ragas* crean un impacto emocional en el oyente.

***rag alapana*** ~ véase «alap».

***raga sangeet*** ~ música clásica india.

***Ramayana*** ~ una de las dos grandes obras épicas de la India; se dice que fue escrita por el sabio Valmiki. Son historias que se desarrollan alrededor del príncipe Rama y su esposa Sita. Rama es una de las encarnaciones de Vishnu.

***rasa*** ~ sentimiento dominante en una creación artística. El concepto de *rasa* está ligado al teatro, la poesía, la danza, la música, la pintura y la escultura. En música, implica que hay una fuerte conexión entre las ideas musicales y el impacto emocional en el oyente. Véase también «naya rasa».

***rasa leela*** ~ danza religiosa simbolizando la unión del individuo con lo supremo. Esto es interpretado en términos del amor divino del Señor Krishna por las lecheras de Vrindavan, y Radha en particular. *Rasa leela* es una especie de danza operática, y los bailarines participan a menudo en el canto. La música acompañante exige flautas, címbalos y percusión. Se toca en primavera, y se cree que originalmente la bailaba Krishna con las lecheras bajo la luna llena. Actualmente, la historia se presenta más o menos como una obra teatral de pasión en varias ciudades del norte de la India.



***raudra*** ~ el cuarto de los nueve *rasas*, expresando ira o furia excitada.

***rishaba*** ~ nombre del segundo paso de la escala en la escala de siete tonos en orden ascendente, se abrevia como RI.

***rishi*** ~ visionario. Los grandes sabios de los tiempos legendarios que originaron y desarrollaron teorías en todas las ramas de las artes y las ciencias y las transmitieron a sus discípulos. Los *rishis* forman supuestamente una clase de seres santos distintos de los dioses, los hombres o los demonios.

***rupak*** ~ ciclo de siete tiempos agrupados así: 3-2-2, bastante popular, que se toca generalmente con la tabla acompañado de música vocal o instrumental en el estilo *khyal*.

***sadhana*** ~ práctica llevada a cabo para una formación musical o con el propósito de prepararse para la autorrealización a través de cualquier medio.

***sadra*** ~ canción medio-rápida en el estilo *dhrupad* acompañada de *pakhawaj* en *jhaptal*.

***sam*** ~ literalmente, «junto, igual»; en un *tala*, el tiempo más importante, donde se unen la frase melódica del cantante o el instrumento principal y la frase rítmica del acompañante. Cuando se marca el tiempo, el *sam* se indica con unas palmas

***samagana*** ~ método para cantar la música védica, especialmente el Sama Veda. Se encuentra en el *Naradishiksha* (siglo I) y otros tratados.

***saman*** ~ música utilizada para cantar los himnos del Sama Veda.

***sampurna*** ~ grupo de siete notas que puede constituir un *raga*. Uno de los tres *jatis* (géneros).

***samvadi* o *samavadi*** ~ segunda nota más importante después del *vadi*, o sonante, en un *raga*, a veces comparada a un «ministro». Su posición está en un *anga* diferente que el *vadi*, a un intervalo de cuarta o quinta del *vadi*.

***Sandhiprakasha*** ~ las horas del alba y del crepúsculo de la tarde, aproximadamente entre las 4 y las 7 de la madrugada, y las 4 y las 7 de la tarde. Las horas del día en que se tocan ciertos *ragas*.

***sangat*** ~ acompañamiento de tabla o *pakhawaj*.

***saptaka*** ~ siete notas *(shuddha svaras)* de la octava: *shadja, rishaba, gandhara, madhya, panchama, dhaivata, nishada*, que abreviadas son SA, RI, GA, MA, PA, DHA, NI.

***sargam*** ~ palabra creada a partir de las cuatro primeras notas de la octava (SA, RI, GA, MA): composiciones fijadas, cantadas según los nombres de las siete notas dentro del marco de un *raga* y un *tala*. También se les llama *sargams* a pasajes de solfa dentro de una canción.

***sath sangat*** ~ interacción entre el instrumento principal o el cantante, y la tabla. Dentro del intervalo de tiempo lo más breve posible, el patrón rítmico del instrumento principal es imitado por la tabla casi simultáneamente.

***shadava*** ~ seis notas que pueden constituir un *raga*. Uno de los tres *jatis* (géneros).

***shadja*** ~ nombre del primer paso de la escala en la escala de siete tonos en orden ascendente, abreviado como SA.

***shanta*** ~ el último de los nueve *rasas*, o sentimientos, que describe estados mentales y sentimientos tranquilos y relajados.

***shikhar tal*** ~ *tala* de diecisiete tiempos.

***shiksha*** ~ formación. Este término es utilizado en el tratado sobre la música de Narada, el *Naradishiksha*.

***shishya*** ~ discípulo. El que tiene que entregarse totalmente al gurú en pos de la música, de una vida espiritual o cualquier disciplina de aprendizaje elevado.

**Shiva** ~ Maheshvara, el gran dios; el tercer aspecto de la trinidad hindú; el que cambia el universo, el soberano de la Naturaleza. Se cree que el Señor Shiva ha creado la música, la danza y el teatro. Se le representa a menudo como el Bailarín Cósmico, Nataraja.

***shooltal*** ~ ritmo de diez tiempos, agrupados así: 4-2-4, que se toca con el *pakhawaj* para composiciones *dhrupad* o *dhamar*..

***shringara*** (también conocido como *adi*) ~ el primer *rasa*, o sentimiento que representa la fuerza creativa universal e, incorporando sentimientos románticos y eróticos, el ansia por el amante ausente y la sensibilidad por la belleza de la naturaleza.

***shruti*** ~ microtonos; los veintidós intervalos usados dentro de una octava.

***shuddha*** ~ literalmente «puro». Las siete notas naturales de la octava.

***sufí*** (misticismo) ~ filosofía del islam que apareció en el siglo X y se popularizó en Persia. Los sufíes aspiran a la unión del alma con Dios; tiene también algunas afinidades con la filosofía hindú.

***svara*** ~ tono de timbre definido. Hay siete tonos *shuddha* en la octava, y los tonos cromáticos formados mediante la alteración de los tonos básicos son los *vikrit svaras*. Los tonos básicos pueden subir *(tivra* y *ati tivra)* o bajar (komal y *ati komal)*.

***svarita*** ~ tono «que suena». Se refiere al canto del Rig Veda en tres tonos. Originalmente puede haber sido entre los tonos de *udatta* y *anudatta*, pero en el Rig Veda estaba por encima del *udatta*.

***swaroop*** ~ una sección breve de un *raga* determinado que plasma sus rasgos reconocibles característicos (formas) distinguiéndolos de todos los otros *ragas*.

***tala*** ~ ciclo rítmico, el elemento esencial de tiempo y ritmo en la música india. Los *talas* que tienen el mismo número de tiempos pueden tener el acento en diferentes tiempos; por ejemplo, un compás de diez tiempos puede dividirse así: 2-3-2-3, o así: 3-3-4, o así: 3-4-3.

***tala vadya katcheri*** ~ grupos de percusión consistentes en diferentes tipos de tambor, se escucha sobre todo en el sistema karnático.

***taleem*** ~ «formación», en urdu.

***tali*** ~ los tiempos principales en un ciclo rítmico. A parte del *sam*, a los *talis* también se les da el acento principal. Por ejemplo, en *teental*, agrupado así: 4-4-4-4, el *sam* está en el primero, el *khali* en el noveno, y el *tali* en los tiempos quinto y decimotercero. Cuando se marca el tiempo, los *talis* se indican con palmas.

***tamasha*** ~ feria, normalmente con actuaciones musicales y comedias breves.

***tan*** ~ una frase musical cantada con vocales, sílabas o palabras que se alarga con pasajes expresivos. Los *tans* pueden cantarse o tocarse en cualquier tempo. Las variedades del *tan* están determinadas por una palabra añadida, como *bol tan*, *jabra tan* y otras.

***Tandava*** ~ Danza Cósmica de Shiva, que simboliza energía y dinamismo.

***Tantra*** ~ escritos que datan desde aproximadamente el siglo VI d. de C. que tratan de la cualidad básica dual cuando se manifiesta el principio masculino activo utilizando el poder femenino y la sabiduría.

***tapasya*** ~ meditación llevada a cabo con el objeto definido de alcanzar la espiritualidad.

***tappa*** ~ estilo vocal cuyo origen se encuentra en melodías tradicionales cantadas por camelleros musulmanes punjabíes. Los *tappas* tienen una melodía continua con mucha ornamentación. Su ritmo es fuerte, y el tempo, rápido. Los textos son letras de amor.

***taraf* o *tarab*** ~ en instrumentos de cuerda, cuerdas simpáticas que los dedos no tocan nunca en la interpretación.



***tarana*** ~ estilo de canción que utiliza como texto palabras sin sentido, o incluso sílabas mnemónicas que se utilizan en percusión, y a veces palabras persas.

***teental*** ~ *tala* de dieciséis tiempos agrupado así: 4-4-4-4. El *tala* más popular.

**Sistema temperado o temperación** ~ en música occidental, el sistema de afinación vigente, donde la octava está dividida en doce semitonos.

***teora*** ~ véase «tivra 2».

***that*** ~ clasificación de los *ragas* indostánicos elaborada por Pandit Vishnu Narayam Bhatkhande (1860-1936) de Bombay. Distinguió diez *thats*. Esta clasificaciónes aceptada por una mayoría de músicos y musicólogos del norte de la India.

***theka*** ~ las sílabas sonoras mnemónicas básicas *(bol)* combinadas para formar frases rítmicas utilizadas por el percusionista para tocar un *tala*.

***thumri*** ~ forma vocal y también instrumental, más libre que cualquier otro estilo clásico. Aunque tiene ya una larga existencia, se ha desarrollado e interpretado más desde mitades del siglo XIX. Las melodías son de carácter lírico y romántico. La tónica (SA) puede cambiar, se pueden utilizar diferentes *ragas* y en una misma composición pueden incluirse canciones folclóricas y populares. Los textos expresan deseo, ansia y tristeza por el Señor Krishna o por un amante ausente.

***tiripa*** ~ acentuar una nota de una frase. Una de las múltiples *gamakas* o adornos.

***tivra*** ~ (1) notas *shuddha* sostenidas. MA es la única nota que se hace sostenida, y puede tener tres grados de «sostén»; (2) *teora:* un *tala* de siete tiempos agrupados así: 3-2-2, que se tocaba con el *pakhawaj* para acompañar un tipo de canción en *tivra tala*, normalmente con un tiempo rápido.

**tónica** ~ nota fundamental en la música occidental, la nota principal de una tonalidad, o su centro tonal.

***udatta*** ~ tono «elevado», que se refiere al canto-recitado del Rig Veda en tres tonos.

***ustad*** ~ equivalente a gurú en urdu, utilizado mayormente por los musulmanes. Un título de respeto para cualquier hombre notable y erudito.

***uttaranga*** ~ el tetracordio más alto de una escala, que consiste en las notas PA, DHA, NI y el siguiente SA más alto.

***vadi*** ~ la nota más importante de un *raga*, a veces comparada a un «rey». La *vadi* se usa más que cualquier otra nota en un *raga*. Expresa el *rasa* de un *raga*, y su posición, tanto en *purvanga* como en *uttaranga* es uno de los factores que determina la duración de la interpretación.

***vaidika*** ~ música védica.

***Vasanta Utsav*** ~ festival de primavera asociado a la belleza de la naturaleza durante la estación de primavera, las flores y los pájaros, el renacimiento de la naturaleza.

***Veda*** ~ libro de las sagradas escrituras de los hindúes. Según la fe ortodoxa, los Vedas no son composiciones humanas, sino que han sido supuestamente revelados por Dios Padre; los himnos de las Vedas están adscritos a diversos *rishis*. Los cuatro Vedas son el Rig Veda, Sama Veda, Yajur Veda y Atharva Veda.

***veera* o *vira*** ~ el quinto de los nueve *rasas*, que expresa dignidad, majestad y gloria, coraje y heroísmo.

***vibhatsa*** ~ *rasa*, o sentimiento, de odio, hostilidad y repulsión, habitualmente hecho explícito en obras teatrales.

***vikrit*** ~ nota que es sostenida *(tivra)*, muy sostenida *(ati tivra)*, bemol *(komal)* o muy bemolizada *(ati komal)*. Opuesta a *shuddha*, o nota no alterada.

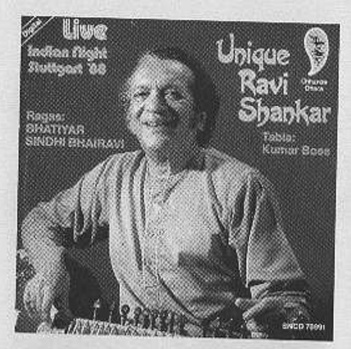
***vilambit*** ~ lento.

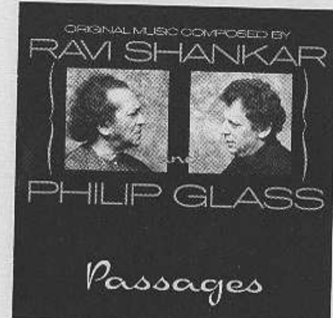
***vinaya*** ~ humildad. La actitud del estudiante hacia el gurú.

**Vishnu** ~ mantenedor y sostenedor del Universo. El segundo aspecto de la trinidad hindú. El Señor Vishnu ha tenido nueve encarnaciones sobre la Tierra, y renació sucesivamente en forma de pez, de tortuga, de verraco, de hombre-león, de enano, de un Balram del Hacha, de Rama, el héroe del Bhagavad Gita, y del Señor Buda. Se espera una nueva encarnación en el futuro, el Kalki.

*vistar* ~ extensión, elaboración y despliegamiento gradual de un *raga*, normalmente en un ritmo sin compás, lento, libre y fluido.

*vivadi* ~ cualquier nota disonante que normalmente no se usa en un *raga*, sólo raramente para efectos disonantes especiales. Las *vivadi* se designan figurativamente como notas «enemigas».















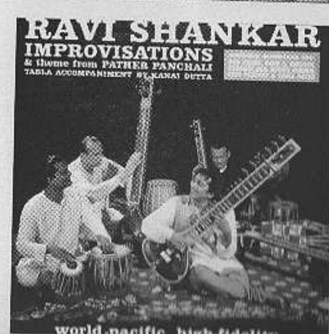


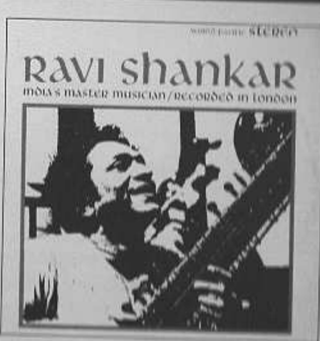




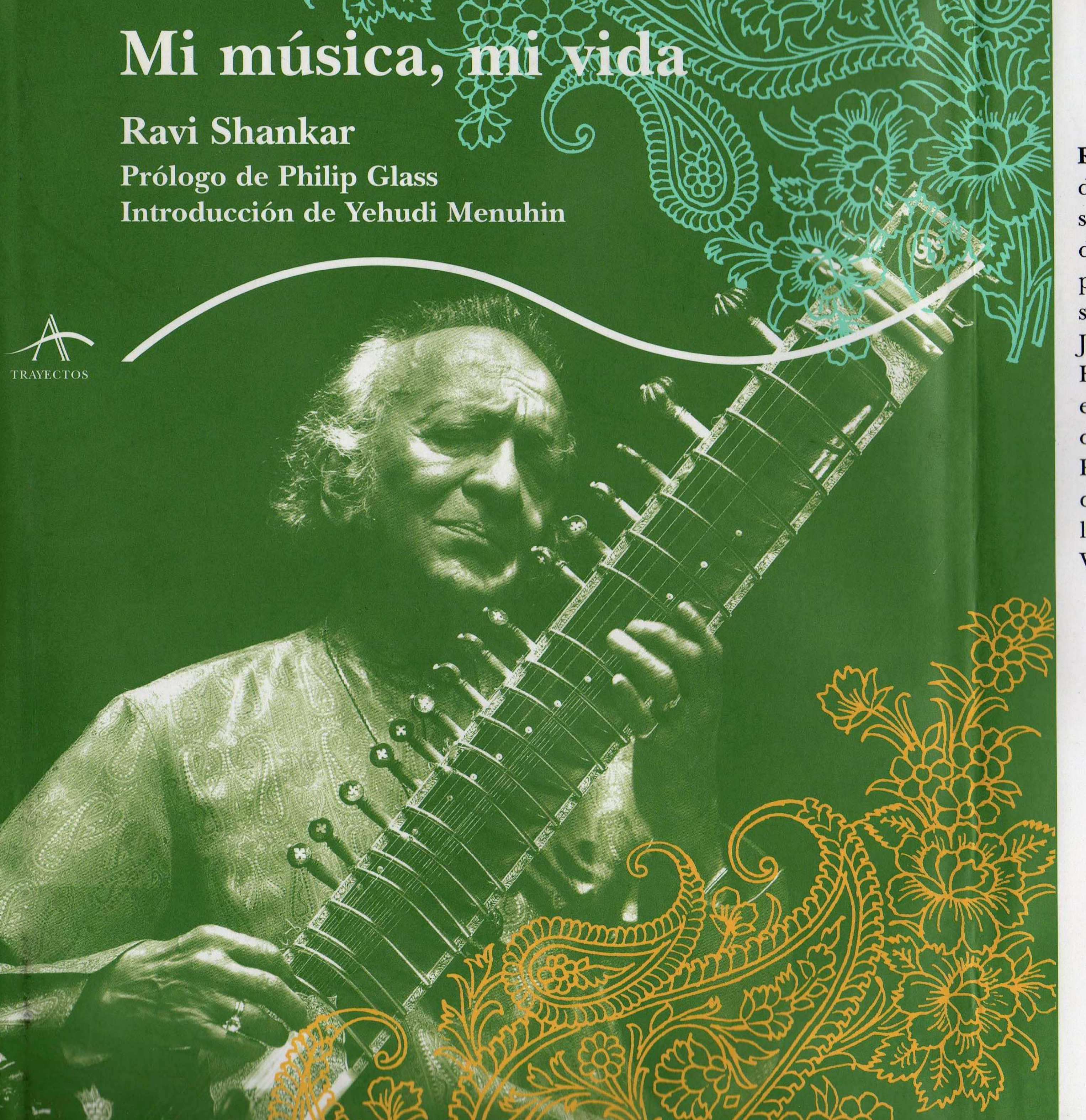









**Ravi Shankar** (Benarés, India, 1920), el legendario sitarista y compositor, es un fenómeno singular en los mundos de la música clásica de Oriente y Occidente. Ha escrito música para bandas sonoras de cine, teatro y radio en su país; ha colaborado con Yehudi Menuhin, Jean-Pierre Rampal, Philip Glass y George Harrison. Galardonado internacionalmente, es miembro honorario de la American Academy of Arts and Letters y del International Rostrum of Composers de las Naciones Unidas. Es conocido por su trabajo pionero en la difusión de la música india en Occidente. Vive en California y en la India.

Títulos en Alba Trayectos

**Serie vidas y letras**

- *El mundo formidable de Franz Kafka. Ensayo biográfico,* **Louis Begley**
- *Cambio de rumbo. Crónica de una vida,* **Klaus Mann**
- *Picasso y Dora. Una memoria personal,* **James Lord**
- *Renoir, mi padre,* **Jean Renoir**

**Serie supervivencias**

- *Diario de un lobo. Pasajes del mar Blanco,* **Mariusz Wilk**
- *Si un árbol cae. Conversaciones en torno a la guerra de los Balcanes,* **Isabel Núñez**
- *Conversaciones con un verdugo. En la celda del teniente general de la SS Jürgen Stroop,* **Kazimierz Moczarski**

**Serie lecturas**

- *La Honorable Sociedad. La mafia siciliana y sus orígenes,* **Norman Lewis**
- *Muchos mundos en uno. La búsqueda de otros universos,* **Alex Vilenkin**
- *Gran Historia. Del big bang a nuestros días,* **Cynthia Stokes Brown**
- *Piano. La historia de un Steinway de gran cola,* **James Barron**

**Serie a contratiempo**

- *Miles. La autobiografía,* **Miles Davis y Quincy Troupe**
- *El sonido de Sinatra. Sesiones de grabación con La Voz (1939-1994),* **Charles L. Granata**
- *Bird. El triunfo de Charlie Parker,* **Gary Giddins**
- *Los maestros del jazz,* **Lucien Malson**
- *Jaco Pastorius. La extraordinaria y trágica vida del mejor bajista del mundo,* **Bill Milkowski**

www.albaeditorial.es

La música aporta serenidad y paz al espíritu del oyente.

Ravi Shankar

*Mi música, mi vida* es la crónica de la extraordinaria carrera de Ravi Shankar, uno de los músicos más conocidos de la India y uno de los mejores sitaristas de todos los tiempos, hoy con una trayectoria de sesenta años en los escenarios de todo el mundo.

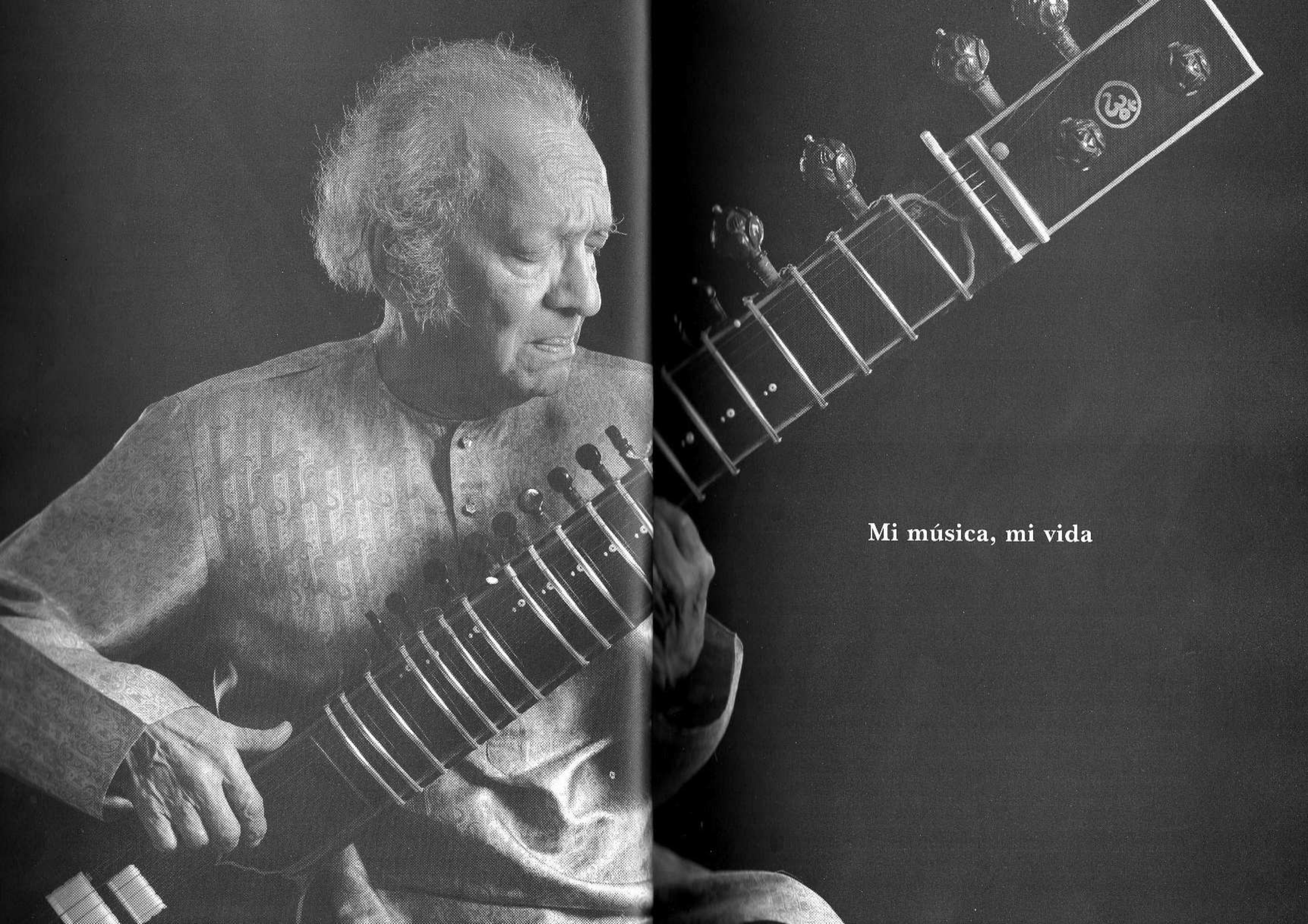
En esta autobiografía Shankar describe su evolución artística, desde su juventud como bailarín itinerante hasta convertirse en un músico reconocido internacionalmente y ganador de un premio Grammy, entre otros muchos galardones.

Asimismo se adentra en las raíces de la música clásica india y transmite de forma amena las características principales de esta manifestación artística milenaria: desde la ceremonia *gandha*, que une de por vida al *guru-shishya* (el gurú y el discípulo) hasta conceptos musicales básicos como el *raga* y el *tala*, pasando por los diferentes estilos musicales: *dhrupad*, *khyal*, *tappa*, etc. Su objetivo con esta obra es «llevar mi música a Occidente tratando de promover una mejor comprensión entre las dos tradiciones musicales».

Éste es un libro sobre la música como forma de vida y sobre la música como arte, pero además constituye una historia de la música clásica india y un manual para iniciarse en la técnica del sitar.







# Mi música, mi vida

# Mi música, mi vida

**Ravi Shankar**

Prefacio de
Philip Glass

Introducción de
Yehudi Menuhin

Traducción de
Víctor Obiols



ALBA

Trayectos
Colección dirigida por Luis Magrinyà

Título original: MY MUSIC, MY LIFE



Publicado por acuerdo con Mandala Publishing, un sello de Palace Publishing Group, 17 Paul Drive, San Rafael, Californi 94903, USA.
www.mandala.org


ALBA EDITORIAL, s.l.u.
Camps i Fabrés, 3-11, 4.º
08006 Barcelona
www.albaeditorial.es



Primera edición: septiembre de 2009

ISBN: 978-84-8428-476-5
Depósito legal: B-26.530-09

Edición: Idoia Moll
Maquetación: Cristina López
Corrección de primeras pruebas: Ana Carrión
Corrección de segundas pruebas: Ana Herrero

Impresión: Liberdúplex, s.l.u.
Ctra. BV 2241, Km 7,4
Polígono Torrentfondo
08791 Sant Llorenç d'Hortons (Barcelona)

Impreso en España



# Índice

# Nota a la presente edición

LA INDIA, ASÍ COMO EL RESTO DEL MUNDO, ha experimentado cambios profundos en poco tiempo desde que escribí este libro hace casi cuarenta años. El desarrollo revolucionario de los ordenadores e Internet han obrado maravillas en la evolución de la música y el cine. La calidad que se consigue actualmente en el sonido y la imagen es extraordinaria, y el acceso globalizado a la música ha atraído a la generación más joven y la ha hecho más consciente de la música de lo que nunca había sido con anterioridad.

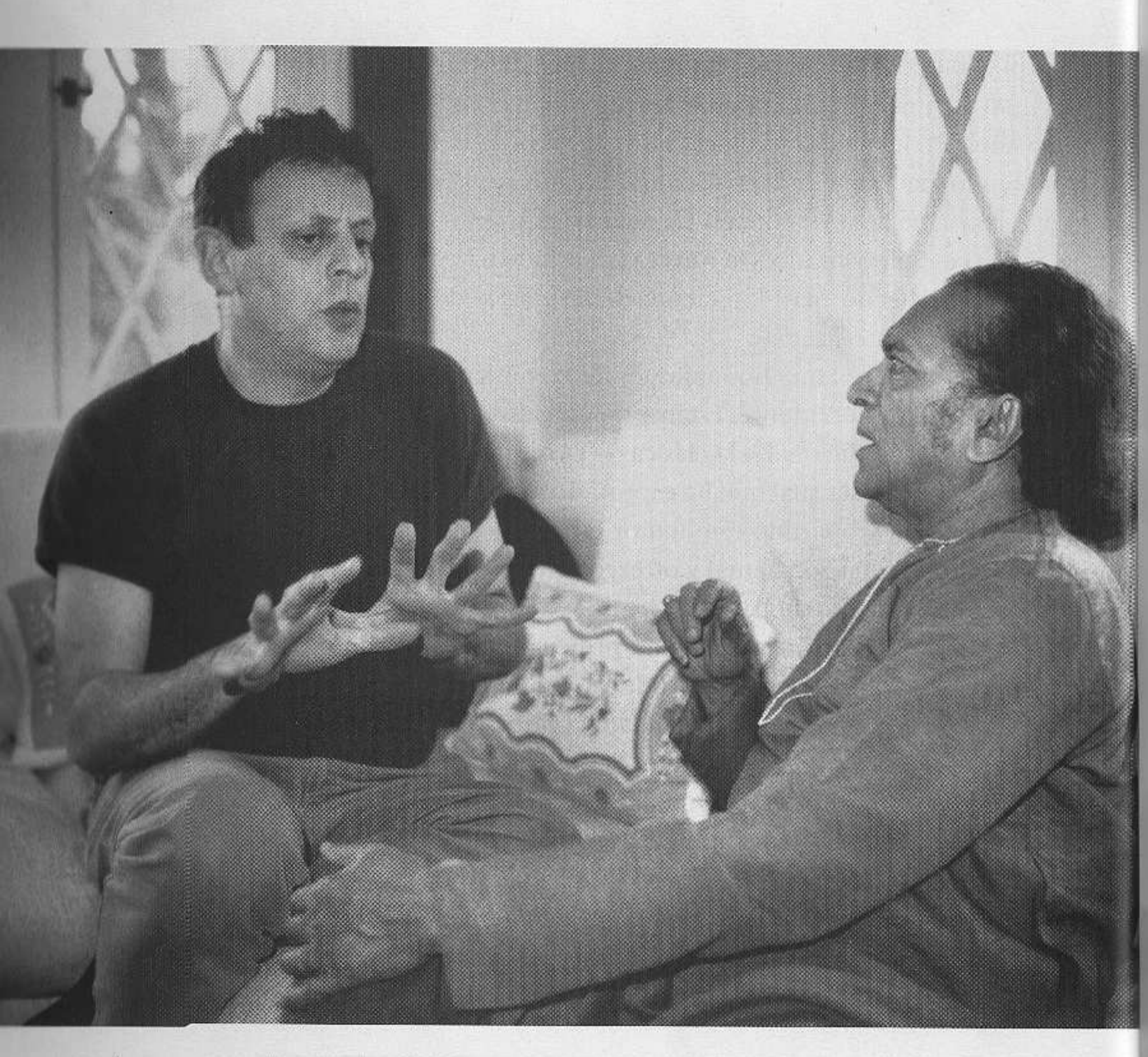
Al mismo tiempo, muchos amantes de la música clásica, tanto en la India como en Occidente, están preocupados por el peligro que corre la música tradicional o la clásica de perderse en el marasmo de la música rítmica y sensual que ha capturado los oídos de la juventud. También yo he compartido este temor en algunos momentos, pero he analizado la situación actual y ofrezco algunas conclusiones en el último capítulo de este libro.

Escribí este libro para un público principalmente occidental en una época en la que pretendía introducir y popularizar la música clásica india. Sin embargo, en la actualidad, la gente parece mucho más cerca de los demás, como si usaran el mismo lenguaje. En la India, si abres un periódico y una revista, parece que venga de Estados Unidos o de Londres. En esta situación en la que todos compartimos las mismas influencias socioculturales, es posible hablar al público de todo el mundo de las alegrías que proporciona la música clásica india y de mi esperanza para el futuro.

RAVI SHANKAR
marzo de 2007







PHILIP GLASS y Ravi Shankar, 1989.

# Prefacio

RAVI SHANKAR YA ERA UN MAESTRO consumado de la música clásica india cuando, de joven, inició una serie de colaboraciones con músicos que eran sus pares en la música clásica occidental. El violinista Yehudi Menuhin y el flautista Jean-Pierre Rampal fueron dos de sus primeros colaboradores, y ambos mantuvieron relación con él durante toda la vida, y hubo muchos más, yo incluido. Ravi, quizá sin saberlo, estaba creando el marco para un cambio monumental en lo que sería percibido como la base y espectro de un arte musical nuevo y global. Tuve la gran fortuna de trabajar para él como asistente en París a principios de los años sesenta. Estaba componiendo la banda sonora de una película (*Chappaqua*, de Conrad Rooks) y me di cuenta de que incluso ya entonces tenía un conocimiento práctico de los instrumentos occidentales. Y aunque mi cometido era el de transcribir su música a la notación occidental para la orquesta de cámara francesa que se había formado, la orquestación fue obra del propio Ravi.

Sin embargo, es importante destacar que aunque tomó libremente lo que le pareció de la música occidental, para Ravi los encuentros musicales que provocó entre Oriente y Occidente serían un camino de ida y vuelta. Lo que dio a los que tuvieron la suerte de conocerlo y trabajar con él es mucho más que lo que recibió. Estar en presencia de Ravi en aquellos tiempos (e incluso ahora, en realidad) era estar en presencia de un profesor magistral. Está constantemente compartiendo con alegría el conocimiento de su propia tradición.

Fueron los años en que nació lo que ahora se conoce con el nombre de World Music... aunque no recuerdo a nadie usando esta palabra en aquel entonces. Y puedo afirmar, sin ninguna duda ni exageración, que fue el padrino, la madre y el padre de este movimiento.

Tal vez lo más sorprendente de la World Music actualmente sea el aliento y la profundidad de su influencia. Al menos en Occidente (y creo que su influencia se extiende más allá), su influjo puede observarse no sólo en la música creativa y experimental, sino también en

la música popular y en el jazz. Sólo tengo que mencionar a los Beatles, a John Coltrane y a tantos otros que han aprendido de él y se han beneficiado de sus enseñanzas. Yo mismo me cuento sin lugar a dudas entre los que cambiamos para siempre nuestra orientación musical después de conocerlo. Su maestría en ambas tradiciones, la oriental y la occidental, su actividad infatigable en sus enseñanzas y colaboraciones así como su pensamiento musical y la generosidad de su espíritu han tenido un impacto global sin precedentes en la música actual. Es difícil imaginar cómo una sola persona, mediante la fuerza de su talento, su personalidad musical y su energía, haya podido casi por sí misma alterar el curso de la música contemporánea en el sentido más amplio. Pero eso es lo que en realidad ha ocurrido.

Es fácil caer en la costumbre de pensar en los grandes maestros de la música como seres que existieron en un pasado distante: un pasado vetusto que celebra bicentenarios o tricentenarios. Y ocurre que uno de estos maestros está aquí entre nosotros. Haber tenido el privilegio de trabajar con él, conocerlo o incluso simplemente haberlo oído en directo es indudablemente una de las experiencias más notorias y memorables de mi vida musical.

PHILIP GLASS



# Prólogo

DESDE MI INFANCIA he viajado a lo largo y ancho de este mundo, desde Oriente hasta Occidente, y me he dado cuenta de la diferencia que hay en la reacción de los oyentes actualmente ante la música clásica india. Durante los últimos diez o doce años, los músicos indios han llevado sus tradiciones culturales a Occidente, interpretando su música e intentando ofrecer una mejor comprensión de esta música a su público.

Muchas personas me han preguntado si uno debe leer, absorber, aprender y conocer la religión, la filosofía y la atmósfera espiritual de la India, o incluso ir a la India y viajar por su territorio para comprender nuestra música, y no digamos para tocarla. A estas preguntas yo respondería que sí a todo, puesto que nuestra música está íntimamente conectada al desarrollo de la historia de la India. Si uno desea convertirse en intérprete de música india, este estudio es más importante, si cabe. Sin un estudio riguroso de nuestras tradiciones y nuestra cultura, la música sonaría falsa y sintética.

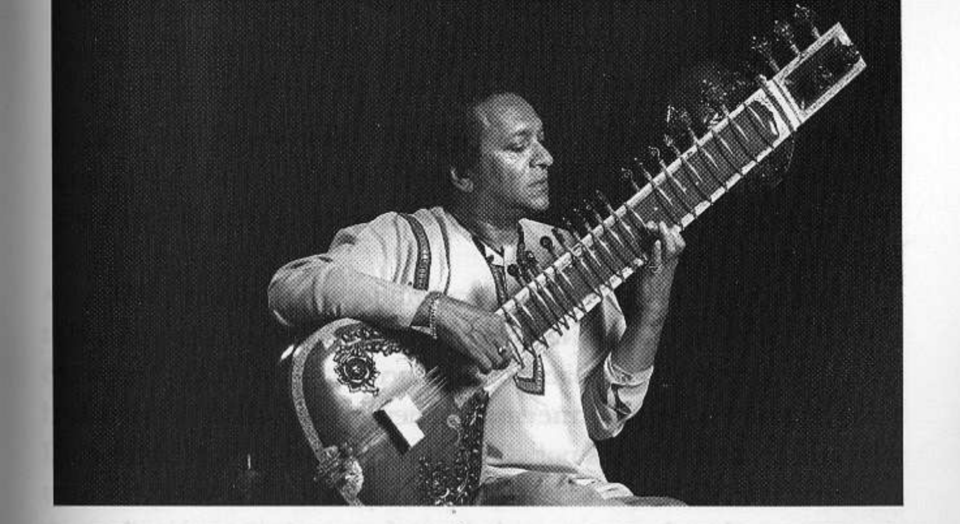
Dado que el desarrollo de la música y la danza está tan estrechamente vinculado al pasado, a menudo me siento más vinculado al pasado que al presente. Cuando pienso en el crecimiento actual de la India, sus problemas socioeconómicos y su pujante industrialismo, siento, junto con muchos otros, una profunda preocupación y me pregunto adónde nos lleva todo esto. La India debe desarrollarse pero también debe preservar los orígenes y todas las cosas que han hecho que la India sea diferente de cualquier otro país o civilización del mundo.

Ya desde mis años de juventud, cuando vivía en París e iba de gira con el grupo de bailarines y músicos de mi hermano Uday, sentí un deseo intenso, casi un sentido misionero, de llevar el bello, rico y antiguo legado de nuestra música clásica a Occidente y conseguir que se entendiera y apreciara de manera más profunda. Con este objetivo he realizado charlas breves sobre nuestra música: las formas melódicas,

los ritmos que utilizamos y los instrumentos que tocamos. Lo hago en la mayoría de mis conciertos antes de interpretar cada *raga*. Además, tuve el honor de enseñar música india como profesor visitante en la Universidad de California de Los Ángeles y en el City College de Nueva York.

Ahora, con este libro, espero llegar a un público más amplio y ofrecer unos fundamentos más completos y una explicación de nuestra música más precisa que lo que me fue posible hacer en las presentaciones de los conciertos o en conferencias ocasionales. Aquí he intentado presentar un panorama de la teoría y la historia de la música india, lo suficientemente concisa para que resulte comprensible a mis lectores, pero no tan complicada como para que la multitud de problemas académicos y disputas confundan la comprensión del lector en lo referente al desarrollo general de la música, pues gran parte de la historia de nuestra música es aún incierta y existen muchas facciones de académicos y musicólogos con opiniones enfrentadas al respecto. Yo mismo no tengo la pretensión de ser un académico; he recibido gran parte de las tradiciones de nuestra música de mi gurú y otros músicos eminentes. Como la mayoría de músicos intérpretes de la India, tengo una visión mucho más clara de nuestro pasado a partir del siglo XV hasta nuestros días; para las épocas anteriores tenemos que basarnos en textos eruditos y tratados que están sujetos a controversia.

A diferencia de los músicos occidentales que dedican muchos años al estudio de toda la historia y fundamentos de sus tradiciones musicales y sus instrumentos, los músicos indios, en su mayoría, aprenden de sus gurús practicando, tocando en directo siempre que pueden, y dependen relativamente poco de las ideas teóricas y los conceptos históricos. Ésta ha sido la costumbre predominante desde el período de nuestra historia en que nuestros músicos, a causa de las diferencias lingüísticas, perdieron el contacto con los textos antiguos y no fueron ya capaces de leer el sánscrito de nuestras antiguas escrituras. Es por ello por lo que los músicos se concentraron primordialmente en la práctica musical y memorizaron las tradiciones transmitidas por sus ancestros musicales. Habitualmente, el *shishya*, o discípulo, asimilaba sin cuestionar ni criticar lo que le enseñaba su gurú, por lo que



los estudiantes no desarrollaban nunca un juicio analítico y objetivo. A causa de esta situación, actualmente puede observarse cierta tensión entre los musicólogos y los intérpretes en la India, particularmente en el norte, donde las tradiciones no están tan sistematizadas y formalizadas como en el sur.

En este libro intento introducir gran parte de los hechos históricos sobre los que hay consenso entre los académicos, pero no he querido entrar en las complejas disputas en las que se han enzarzado estos individuos. Por lo que se refiere a la grafía de términos indios, he decidido no adoptar la transcripción usual en español de palabras sánscritas con el sistema de puntos y acentos largos. He preferido escribir las palabras tal como suenan para un oído occidental, de manera que los occidentales no hallen dificultad en su pronunciación.

Mis largos años de viajes, mis numerosas giras y mi esfuerzo tenaz para despertar en los occidentales la belleza y la grandeza de la música india me han granjeado muchos amigos y admiradores en todas las ramas de la música occidental: desde la clásica estricta hasta la electrónica, del jazz al folk e incluso el rock y el pop, y por ello doy las gracias a mis hados y la bendición de mi gurú.

Quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a las personas cuya valiosa colaboración ha contribuido de manera importante en este libro: mis discípulos Colin Walcott y Amiya Das Gupta por su inapreciable labor en el manual que constituye la cuarta sección del libro; el profesor Elise Barnett del Departamento de Música del City

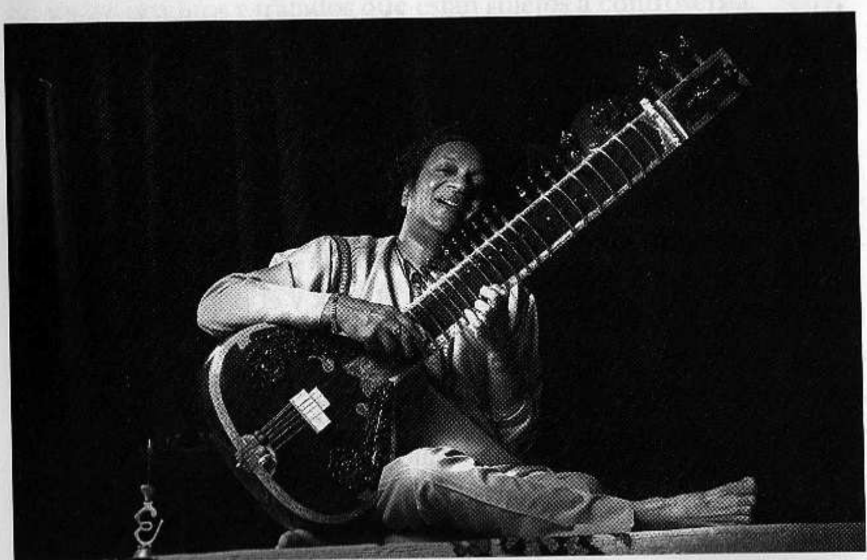
College de Nueva York por su asesoramiento académico; Yehudi Menuhin, por su afecto y entusiasmo; y Harihar Rao, la doctora Penelope Estabrook y Rajendra Shankar, que me ayudaron en los primeros pasos del libro.

Finalmente, y sobre todo, quisiera agradecer a Carlie Hope Simon todo el tiempo, esfuerzo y talento que aportó con infinita paciencia y devoción durante la preparación y redacción de este libro. No estoy acostumbrado a expresarme naturalmente de forma tan extensa mediante la escritura, y es por ello por lo que aprecio particularmente su dedicación a dicha labor.

RAVI SHANKAR







# Introducción

A LA PROVERBIAL SERENIDAD DE LO INDIO, el músico de la India aporta una exaltada expresión personal de unión con el infinito, como en el amor infinito. Existen pocos compositores en Occidente que hayan logrado esta calidad, y es lo que reverenciamos en las obras de Bach, Mozart, Beethoven. Tal vez no deberíamos amonestar a nuestros compositores contemporáneos por haber perdido este sentido de exaltación serena, pues la verdad es que no abunda en nuestra civilización; y, sin embargo, ¿cuál es la cualidad más adecuada para expresar la música, la organización de sonidos puros? Si los músicos indios que actualmente nos brindan tan generosamente su genio –músicos como Ravi Shankar– pueden ayudarnos a recuperar esta cualidad, entonces tenemos mucho que agradecerles.

La atracción que ejerce Ravi Shankar sobre nuestra juventud, el aura mágica que evocan su presencia y su música, es un homenaje tanto a su arte grandioso como a la sabiduría intuitiva de los jóvenes inquietos.

Reconocen en él una síntesis de la inmediatez de la expresión, la espontaneidad, la verdad y la integridad de acción adecuada al momento, que es una forma de honestidad característica tanto del niño inocente como del gran artista. Ven en él la maestría y la dedicación a una disciplina nacida de la experiencia infinita y el esfuerzo concentrado que son manifestaciones no sólo del propio artista, sino de las generaciones que le preceden.

La historia humana puede considerarse como algo que se nos revela mediante espejos, espejos inicialmente pequeños y borrosos, a través de los cuales el hombre podía discernir apenas su aspecto o sus motivos, espejos que fueron aumentando, revelando el hombre a sí mismo tal como aparecía ante los demás. A medida que aumentaba el tamaño y la precisión del espejo, la imagen parecía más sorprendente y temible, hasta que en el día de hoy los espejos sobrepasan al hombre y parece que incluso lo empequeñecen. Este otro espejo

interior, nuestra conciencia, que se expresó en la religión y en las leyes, ha crecido de forma monstruosa en muchos lugares del mundo, dando lugar a delatores y verdugos –traidores– que casi sobrepasan en número a sus desgraciadas víctimas. En nuestra sociedad, el espejo exterior, el espejo que nos refleja a los demás o en el que los otros se ven reflejados, también se ha convertido, en la imagen de las relaciones públicas, en algo desmesuradamente monstruoso, hasta el punto de que los asesores y expertos –manipuladores– casi sobrepasan en número a sus clientes.

Esta necesidad compulsiva de consultar nuestros espejos –de encontrar aprobación interna o externa (o, si no aprobación, al menos justificación), de ser capaces en todo momento de enfrentarnos tanto a un jurado como a un rebaño de periodistas con una declaración a punto– ha adquirido proporciones absurdas.

El artista con experiencia es ahora el «embajador», un «sumo sacerdote», un «innovador», el «artefacto cultural»: actúa como tal, lo aparenta. En un sentido degradado, aparece como el fin y los medios, el alfa y la omega, y corre el peligro de convertirse en un símbolo cristalizado cubriendo un gesto vacío, como el fantasma de Aubry desapareciendo al acercarse con un «tañido extremadamente melodioso». Con todo, gracias a Dios, en el momento de la creación genuina hay una incandescencia que disuelve toda impureza y escoria, dejando únicamente oro bruñido.

Es algo que honra a la juventud que hayan reconocido el oro puro en Ravi Shankar y en su arte. En este arte noble y esencial, el acto repetitivo, la postura aprobada, ha dado pie a un estado esencial prolongado: sin más límites que el estilo y la inclinación propia de los artistas.

Es una vez más un homenaje a nuestra juventud el hecho de que muchos de ellos renunciaran al escapismo fácil y peligroso, pasivo y destructivo, que lleva al abandono a un mundo de fantasías, para escoger una disciplina que requiere años de perfección y refinamiento, un aprendizaje tan exigente como satisfactorio.

Cuando la maestría los recompense, los espejos se derrumbarán, y el elegido reconocerá esta sensación de justicia, que es independiente del testimonio. Lograrán la pureza creativa y la inocencia, en la cual «Soy como soy» y «Hago lo que hago».



Ravi Shankar me ha ofrecido un precioso regalo. A través de él he recibido una nueva dimensión a mi experiencia de la música: una que forma parte de toda música grande, incluyendo la nuestra, pero que, junto a tantas cosas que debieran estar inspiradas y ser intuitivas, es un puro modelo de nuestro mundo.

Pero a los jóvenes, que entregan su mente y su corazón al arte de Ravi Shankar, les ha dado un sentido y ha puesto orden en su caos, pues ha restaurado el valor supremo y fundamental de la dedicación al trabajo, del autocontrol, de la fe y del valor de estar vivos.

YEHUDI MENUHIN



YEHUDI ME[...]
y Ravi Shan[...]
1967.

# 1. Mi herencia

## La historia, la teoría y los instrumentos de la música india



### Narada aprende una lección

GURÚ, *VINAYA, SADHANA:* estas tres palabras constituyen el corazón de la tradición musical de la India.

Gurú, como muchos ya saben en la actualidad, significa maestro, guía espiritual o preceptor. Otorgamos un lugar muy importante al gurú, pues lo consideramos una representación de lo divino. Hay un dicho:

*Pani piye chhanke*
*Guru banaye janke*

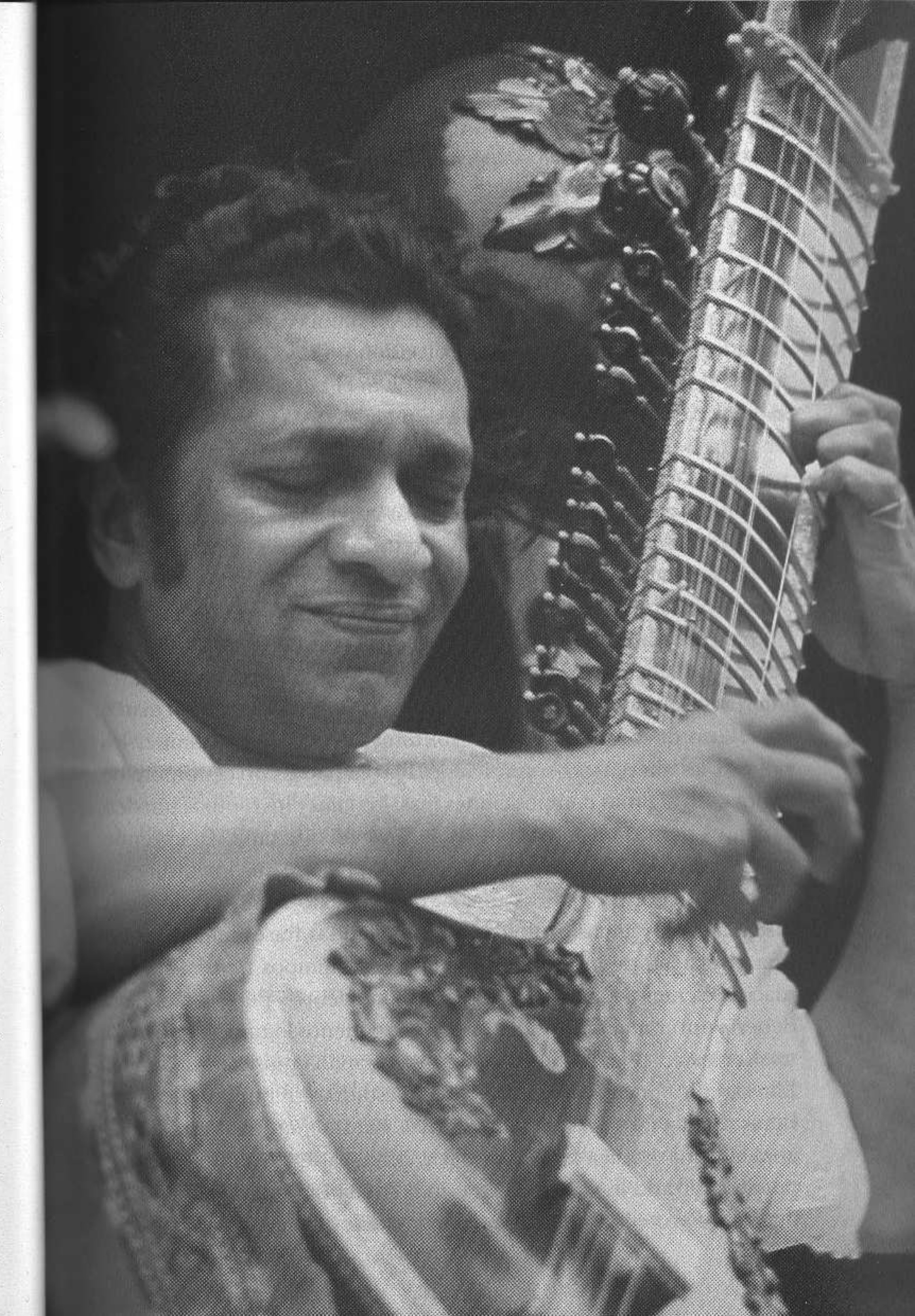
que quiere decir que uno debe beber agua sólo después de haberla filtrado, y que uno debe aceptar un gurú cuando está seguro de su decisión. La elección de un gurú es, para nosotros, incluso más importante que la de elegir un marido o una esposa. Un discípulo en potencia no puede tomar una decisión precipitada y aceptar cualquier maestro como gurú, ni debería romper el vínculo entre gurú y *shishya,* una vez ha tenido lugar la ceremonia de *ganda* o *nara,* la iniciación, que simbólicamente los une de por vida.

*Vinaya* significa humildad; representa la entrega completa del yo por parte del *shishya* al gurú. El discípulo ideal siente amor, adoración, reverencia e incluso miedo hacia su gurú, y acepta por igual alabanzas o regaños. El talento, la sinceridad y la voluntad de practicar fielmente son cualidades esenciales del estudiante serio. El gurú, como figura donante en esta relación, parece todopoderoso. A menudo puede ser poco razonable, duro o arrogante, aunque el gurú ideal no responde a estas características. Idealmente, debería responder a los esfuerzos de su discípulo y quererlo casi como si se tratara de un hijo. En la India, a un niño hindú, desde su más tierna edad, se le enseña a ser humilde para con cualquier persona de más edad o

superior en algún aspecto. Desde el gesto más simple del *namaskar*, o saludo (poner las manos juntas palma contra palma delante de la frente y agacharse), o el *pranam* (un saludo de respeto consistente en tocar los pies de la persona a la que se saluda y a continuación los ojos y la frente propios con las manos palma contra palma) hasta la práctica del *vinaya*, que es humildad temperada por un sentimiento de amor y devoción, la vanidad y la pretenciosidad del devoto hindú se desvanecen.

Por desgracia, este sentimiento de *vinaya* brilla por su ausencia entre mucha gente joven, tanto en Oriente como en Occidente. El estudiante occidental, especialmente, parece tener una actitud excesivamente despreocupada respecto a sus maestros y respecto al proceso de aprendizaje. La relación maestro-alumno ya no tiene como modelo la relación padre-hijo, y lo que se promueve actualmente es que ambos actúen como amigos y se consideren al mismo nivel. Este sistema, sin duda, tiene su parte buena, pero está lejos de ser lo mejor para estudiar música india y entender nuestras tradiciones. El maestro indio se inquieta ante esta despreocupación, incluso en detalles tan insignificantes como la posición adoptada por el estudiante al sentarse. A menudo, el estudiante occidental intentará sentarse en el suelo como un indio, pero, dado que no está acostumbrado a ello (¡pobrecito!), tarde o temprano estirará las piernas y mostrará las suelas de sus pies al gurú. Para nosotros, los indios, los pies se consideran la parte más innoble del cuerpo, y esta posición indica extrema irreverencia.

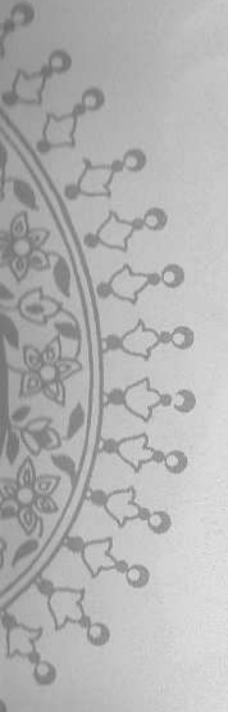
En el acervo de nuestras leyendas hay una historia que ilustra muy bien esta cualidad de *vinaya*. Hace mucho tiempo, se dice, el gran *rishi* (santo y sabio) Narada estaba convencido de que había logrado un dominio completo del arte de la música, tanto en teoría como en interpretación. El sabio Vishnu decidió darle una lección a Narada y acabar con su orgullo. Entonces se lo llevó a la morada de los dioses, y cuando entraban en un edificio, vieron a muchos hombres y mujeres con piernas y brazos rotos, y llorando por sus males. Vishnu se acercó a ellos y les preguntó qué ocurría. Le respondieron que eran espíritus de *ragas* y *raginis* creados por Shiva. Dijeron que cierto *rishi* llamado Narada, que no podía tocar ni entender música propiamente,



RAVI SHANKAR en el Festival Pop de Monterrey, 1967.

les había torcido y roto sus extremidades con su canto. Y dijeron que, a no ser que un músico experimentado volviera a cantar correctamente, no recuperarían jamás su integridad. Cuando oyó estas palabras, Narada se sintió profundamente avergonzado y, lleno de humildad, se arrodilló ante Vishnu y pidió perdón.

El tercer término importante asociado a nuestra música es *sadhana*, que significa práctica y disciplina, que en última instancia conduce a la autorrealización. Significa practicar con un celo fanático y una ardiente dedicación al gurú y a la música. Si el estudiante es talentoso, sincero, fiel a su gurú y devoto de su práctica, y si el gurú enseña con entregada dedicación, sin ser mezquino con sus conocimientos, ésta es una vía clara para el aprendizaje de la música india. El estudiante debe empezar por aprender las técnicas más básicas de la voz o el instrumento. En la música vocal, esta destreza se consigue practicando, en primer lugar una nota, intentando respirar correctamente, con la voz adecuada y un control de tono. Entonces los estudiantes, tanto los de música vocal como los de instrumental, aprenden escalas y *paltas* (también llamadas *alankars*). Las *paltas* son figuras melódicas breves interpretadas en orden secuencial dentro de una escala y en un marco de *tala* en diferentes tempos. A continuación hay que aprender los *sargams:* las diferentes composiciones fijas cantadas con el nombre de la nota. En algunas composiciones fijas, los *talas* y los tempos pueden variar, y en otras no se utilizan *talas*. El estudiante también aprende otras varias composiciones fijas llamadas *ban-dishes*, que incluyen canciones de diferentes estilos cantadas con un texto significativo, piezas instrumentales lentas o rápidas *(gats)* o algunas frases melódicas en una diversidad de movimientos melódicos y tempos *(tans)*. Esta formación elemental, para un estudiante con talento y perseverante, no debería durar menos de cinco años, más o menos lo mismo que dura una formación elemental en cualquier disciplina musical occidental. Ello significa que el estudiante debería estudiar un mínimo de ocho horas diarias. En la música occidental, naturalmente, el estudiante goza de una ventaja visual. Es decir, gran parte de su aprendizaje puede realizarlo mediante libros, sin la supervisión minuciosa de un maestro. Pero en la música india, durante los primeros cinco o seis



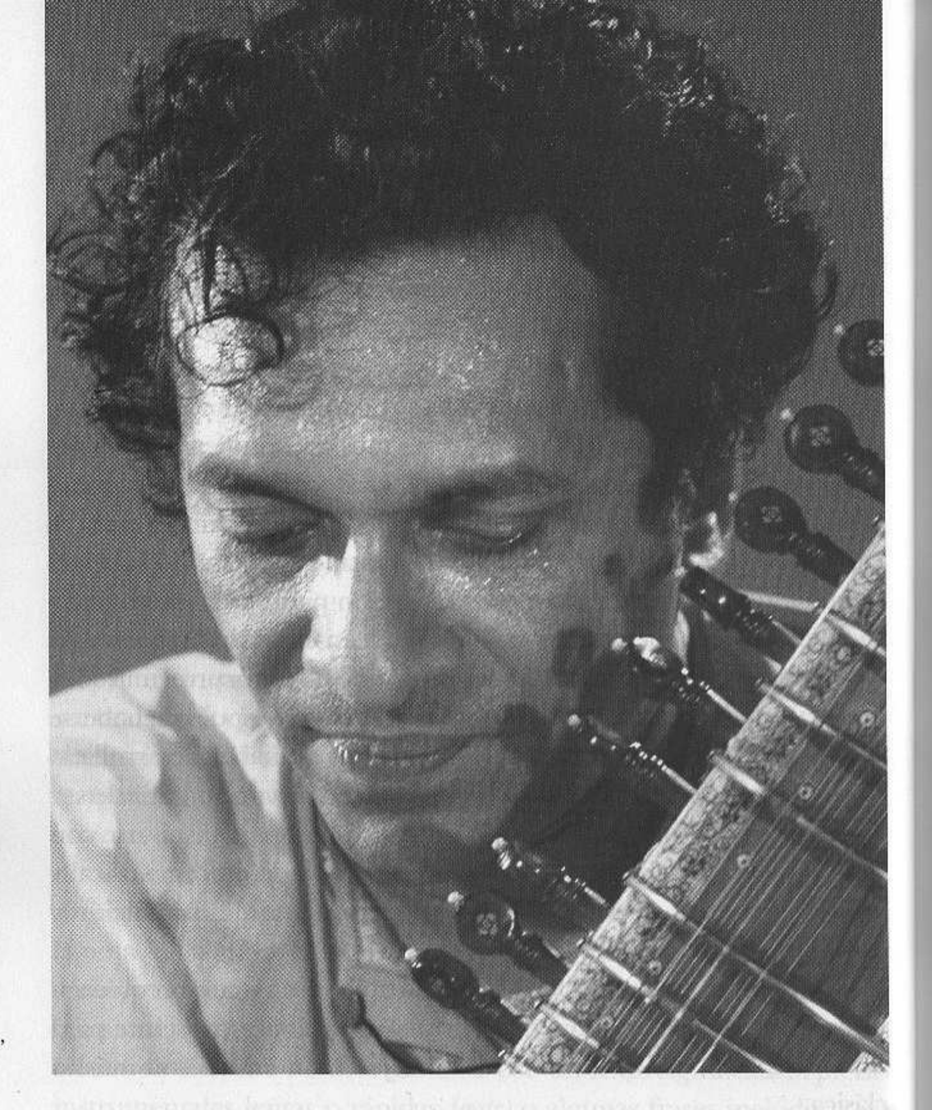


años, el estudiante debe confiar totalmente sus estudios a la guía de su gurú. Esto es así porque el gurú le enseña todo al *shishya* individualmente y de forma directa, siguiendo nuestras antiguas tradiciones orales, pues sólo muy raramente utilizamos manuales o libros de texto. Entonces, poco a poco, el estudiante aprende a improvisar, y trabaja hasta que se siente libre y confiado con un *raga*. A partir de ahí, el aspirante a músico deberá trabajar por su cuenta, con sus propios métodos de formación musical y sus sentimientos e inspiración. A medida que progresa su oficio como músico, adquiere en primer lugar un alto grado de experiencia en el aspecto técnico de la interpretación y, a continuación, una capacidad para seguir su imaginación en la dirección musical que sea. Su técnica debe ser lo suficientemente desarrollada como para capacitarlo para tocar instantáneamente la imagen mental que se le aparezca en el ojo de su mente. ¡Es una sensación tan exultante cuando a uno se le ocurre una idea nueva y puede tocarla espontáneamente! Incluso después de haberse convertido en un intérprete experimentado y de haber desarrollado su propia personalidad musical, el estudiante vuelve a su gurú de vez en cuando para una evaluación de su desarrollo y para inspirarse con nuevas ideas. Un auténtico gurú no deja nunca de crecer musical y espiritualmente y puede ser una fuente constante de inspiración y guía para el discípulo devoto.

Por lo tanto, empezando por el principio, diría que se requieren unos veinte años como mínimo de trabajo y práctica constante para alcanzar la madurez y un nivel alto de ejecución en nuestra música clásica.

## Una bella relación que se extingue

La base de nuestro antiguo sistema, conocido como *gurú-shishya-parampara* –la continuidad de la relación entre maestro y discípulo– parece que está actualmente en vías de extinción. En este momento de la historia de la música india deberíamos preocuparnos especialmente por los métodos de aprendizaje, y debemos hacer todo lo posible para preservar nuestra valiosa herencia mediante una alta exigencia en la



RAVI SHANKAR, 1978-1979.

enseñanza de los aspectos históricos, teóricos y prácticos. Los modelos en la forma de vida han cambiado, y en la actualidad debemos tratar de encontrar, sinceramente, una nueva manera de mantener y transmitir nuestra tradición más antigua.

Hubo un tiempo en el que los músicos clásicos no tenían que preocuparse por los aspectos materiales de la existencia, pues su arte era proclamado ampliamente y el mecenazgo de la realeza y de los pudientes subvenía a sus necesidades más perentorias. A cambio,

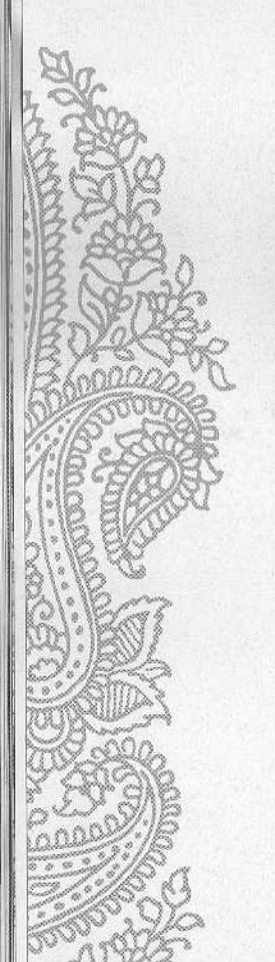


abrían sus casas a un grupo de discípulos, de manera que podían dedicar todo su tiempo a la música. Los discípulos podían pasarse años con el gurú, aprendiendo y sirviéndolo inmersos en el aura de la música y absorbiendo a fondo la tradición y el estilo del gurú, que a su vez transmitirían. Desde siempre ha habido dos tipos de estudiantes: los «loros», que transmitían la tradición tal cual; y los genios creativos, que asimilaban la tradición y la enriquecían con su aportación. En este caso, la pureza básica y la santidad de la música permanece, pero se añade ornamentación y una nueva belleza. Y es por ello que decimos que no importa lo genial que uno sea: sin una formación profunda y adecuada, su contribución será nula y el efecto de la música se pierde o se desvanece: el virtuosismo de la interpretación no demuestra profundidad interior o tradición.

Los tiempos cambiaron, los mecenazgos desaparecieron, y los gurús tuvieron que arreglárselas por su cuenta. Muchos se vieron obligados a mudarse a grandes ciudades, donde empezaron a ganarse la vida para mantener a sus familias dando conciertos. Sus discípulos estaban en un dilema: si seguían a sus gurús a las ciudades, tendrían que buscarse alojamiento y un lugar para tocar y mantenerse, lo cual es más caro en las ciudades. Unos cuantos discípulos reciben actualmente una beca del gobierno, y como la mayoría no son ricos se ven obligados a trabajar en lo que sea para llegar a fin de mes: no es la situación ideal, desde luego. De hecho, a menudo es una distracción que dificulta la *sadhana*. Porque se pierde un tiempo muy valioso para el estudio concentrado y la práctica. Muchas veces se causa un gran perjuicio cuando el discípulo, para ganarse un sobresueldo, asume el rol de maestro y empieza a dar clases a principiantes sin haber logrado aún una competencia suficiente. No estoy de acuerdo con la creencia según la cual si uno no puede ser intérprete, siempre le queda la enseñanza. Para ser un buen maestro, uno debe ser un buen estudiante; e incluso así, enseñar es un arte en sí mismo. Requiere no sólo un alto nivel de oficio musical, sino también una base cultural y pedagógica sólida y una familiaridad con los métodos didácticos. Espero que llegue el día en que los industriales poderosos y los empresarios de la India se dediquen a crear fundaciones, como hacen sus colegas

en Estados Unidos y en otras partes del mundo, para acoger y subvencionar a jóvenes músicos con talento que, por estrecheces económicas, no pueden continuar sus estudios.

A parte del tiempo y la energía perdidos actualmente en el intento de combatir la dureza de la mera existencia, existen un sinnúmero de nuevas distracciones en la ciudad para el estudiante. Recuerdo mis días de estudiante con mi gurú en los que la única distracción en los momentos de asueto era dar largos paseos, visitar templos y lugares sagrados y rendir homenaje a las divinidades, admirar la puesta de sol o la belleza de los parajes o detenerse para divertirse con un *tamasha,* o espectáculo callejero improvisado. Por lo demás, todo nuestro tiempo estaba dedicado a la música, escuchando, aprendiendo, practicando, en una atmósfera cargada por la presencia del gurú. En alguna ocasión, habiendo perdido el sentido del tiempo, nos olvidábamos del mundo exterior y quedábamos prendados y absorbidos por la corriente de música efusiva y chispeante que emanaba del vasto océano del genio musical de nuestro gurú, sentados a los pies de Baba, a veces hasta siete u ocho horas seguidas. Vivir junto al gurú significaba que debíamos estar siempre alerta y dispuestos para recibir lo que fuera que se le ocurriera en momentos de inspiración para enseñarnos. Hoy en día, cuando veo las prisas para aprender tantos *ragas* como sea posible en pocos meses, aprecio todavía más la sabiduría de Baba, que siempre ponía énfasis en decir que es necesario en primer lugar aprender bien los *ragas* básicos, y entonces los demás *ragas* irán saliendo de forma natural. Dedicamos cuatro años a trabajar dos *ragas;* ¡un estudiante de hoy se quejaría si tuviera que dedicar cuatro semanas a ello!



Es realmente una lástima que la relación entre el gurú y el *shishya* desaparezca tan rápidamente. Había esta alegría única y este celo por parte del gurú al ofrecer su tiempo y energía a la enseñanza de las tradiciones sagradas a sus queridos discípulos; y por parte del *shishya* había devoción por el gurú, dedicando su vida a complacer al gurú con su *sadhana* y su servicio.

Con las condiciones actuales tan adversas parece imposible que pueda preservarse la tradición del *guru-shishya-parampara* en su forma original. Sin embargo, no veo por qué no puede adaptarse en una forma modificada y conservar algunos aspectos importantes del modelo básico. Las características principales de una relación *gurú-shishya* fructífera comprende: 1) pureza de mente y cuerpo, humildad, un espíritu de servicio y una actitud devota y espiritual; 2) una base sólida y completa en la técnica y la ciencia de la música; 3) el desarrollo gradual del discípulo, sentándose detrás del gurú en los conciertos y tocando cuando es invitado a hacerlo, pero que no toca solo hasta que el gurú considera llegado el momento; y 4) liberar al discípulo de preocupaciones económicas, viviendo y sirviendo a su gurú como un miembro más de la familia.



Estas características esenciales, excepto quizá la garantía de eximirle de obligaciones económicas, podrían retenerse con modificaciones. Así, el régimen de formación podría ser completo, no permitiendo que el estudiante pasara a la siguiente lección antes de haber perfeccionado la anterior. Siempre existe el peligro de que el estudiante se contente con los logros superficiales y externos, como aprender las escalas y algunas composiciones del primer *raga.* El estudiante debe proceder al siguiente paso sólo cuando se haya familiarizado con unos cuantos *ragas* y sea capaz de improvisar, no mecánicamente, sino de forma estética. Esto podría conservarse, el progreso lento pero significativo que el gurú regulaba, dando su aprobación antes de animar al estudiante al siguiente paso.

Dicho de otro modo, no hay un atajo para aprender música india; pero en el caso de un estudiante con talento uno puede reducir muchos años de estudio poco sistemático a cinco años de trabajo planificado, organizado y metódico. Desgraciadamente, se pone demasiado acento en las formas y en el estudio de la técnica con el resultado de que la mayoría de estudiantes que se gradúan actualmente en conservatorios y escuelas de música confunden los medios con el fin y olvidan el espíritu y el alma de los *ragas.* Son muchos años de estudio profundo del yo interior y de los *ragas* para ser capaz de tocar música india con el inmenso efecto emocional y espiritual que ello requiere.

## Sonidos, tocados e intocados

Las tradiciones de la música clásica india parece ser que no tienen comienzo. Nuestra historia musical, que se remonta aproximadamente a unos cuatro mil años, se ha transmitido oralmente de gurú a *shishya* y ha sido escrita en versos sánscritos que han precisado más tarde comentarios detallados y explicaciones. Los hechos históricos se confunden con la leyenda y la mitología, y no ha sido hasta la actualidad que se ha intentado diferenciar historia y mito.

Se nos enseñó que el arte divino de la música fue creado por la sagrada trinidad hindú: Brahma el Creador, Vishnu el Preservador y Shiva el Destructor. Es Shiva, rey de los bailarines, cuya danza cósmica simboliza el ritmo infinito de vida-y-muerte del universo y cuyos movimientos son la fuente de todo movimiento. A su vez, el arte conocido como *sangeet*, el triple arte de la música vocal, la música instrumental y la danza, fue enseñado a la humanidad por los grandes *rishis*, o santos-sabios. Antiguamente, estos *rishis* eran filósofos respetados y hombres religiosos. Viviendo una vida puramente dedicada a la sabiduría, los *rishis* vivían en bosques perdidos, donde eran el centro de pequeñas comunidades denominadas *ashrams*, escuelas con residencias para los discípulos. Ahí, según nos dicen, los *rishis* prodigaban sus enseñanzas sobre medicina, ciencia, música, astrología, astronomía, y otras ramas del saber, que, junto con la práctica del yoga, constituían los medios para lograr la autorrealización. La mayoría de las veces estas enseñanzas se transmitían de forma oral, pero algunos discípulos registraron las palabras de los *rishis* en versos sobre hojas secas de palma, en parte como ayuda para poder memorizar las lecciones. Estos escritos adquirieron un cariz sagrado y fueron copiados cuidadosamente por una generación de discípulos que los transmitieron a la siguiente, y que, a su vez, los volvieron a copiar para futuros discípulos. Incluso hoy en día, algunas familias poseen textos que fueron legados por sus ancestros y que son de hace siglos.

Nuestra tradición nos enseña que el sonido es Dios: *Nada Brahma*. Es decir, el sonido musical y la experiencia musical son pasos para la realización del yo. Consideramos la música como una especie de disciplina espiritual que eleva al ser interior hacia la paz divina y la dicha. Se nos enseña que una de las metas fundamentales por la que un hindú trabaja durante toda su vida es el conocimiento del significado verdadero del universo, su esencia inmutable y eterna, y ello se realiza en primer lugar mediante un conocimiento completo del propio yo y de la naturaleza de uno. La más alta meta de nuestra música es revelar la esencia del universo que refleja, y los *ragas* son uno de los medios por el cual puede aprenderse dicha esencia. Así, a través de la música, uno puede llegar a Dios.



En las antiguas escrituras leemos que existen dos tipos de sonido: una vibración del éter, el aire más elevado o más puro y cercano al cielo; y una vibración del aire, o la baja atmósfera más cercana a la tierra. La vibración del éter es, según algunos, como la música de las esferas que Pitágoras describió en el siglo VI a. de C. Es el sonido del universo, siempre presente e inmutable. Este sonido es denominado *anahata nad* o «sonido intocado», porque no ha sido producido por ningún impacto físico. El otro tipo de sonido es conocido como *ahata nad*, o «sonido tocado», porque siempre es producto de un impacto físico. En este caso, las vibraciones se ponen en movimiento en un momento dado, se crea un sonido y después se apaga al cesar la vibración.

El sonido intocado es muy importante para los yoguis. Es el sonido eterno que anhelan sentir desde su interior, y es posible lograrlo después de muchos años de meditación y disciplina yóguica. Mediante la *tapasya*, o meditación, el yogui «intenta despertar el *kundalini*», la fuerza creativa divina en el hombre. La filosofía tántrica, un sistema medieval místico, lo describe como una serpiente enrollada, que simboliza dinamismo y reside en la parte central del cuerpo. Los yoguis también intentan despertar los *chakras*, los centros de energía internos, y controlarlos con la mente, lo que denominamos «penetrar los *chakras*». Cuando un yogui ha alcanzado este punto, tiene un control total sobre su cuerpo y es capaz de realizar actos sobrenaturales como levitar o desaparecer.

Nos ocupamos aquí de los sonidos manifiestos, que son de dos tipos: uno es el sonido musical, agradable y balsámico; y el otro, que no lo es. Los sonidos musicales reflejan los modelos numéricos y

ordenados del universo. Los sonidos pueden producirlos no sólo los instrumentos musicales tocados con destreza, sino también elementos naturales como los vientos, el agua que corre, los pájaros, la voz humana, y otras manifestaciones de la naturaleza.

## La melodía es la base de nuestra música

Cuando se escucha música que nos es ajena, hay que ser abierto de miras. Pueden descubrirse muchos puntos en común, pero la comparación no debería dar como resultado una evaluación adversa o poco crítica de dicho arte, tanto si proviene de Oriente como de Occidente.

En Occidente, el sistema musical se basa no sólo en una combinación de melodía y ritmo, sino también en los elementos altamente desarrollados que enriquecen la música: la armonía (o la estructura vertical de acordes de cualquier composición) y el contrapunto (o el desarrollo simultáneo de dos o más melodías). La música india también se basa en la melodía y el ritmo, pero no tiene un sistema comparable de armonía y contrapunto. Se trata mayormente de melodía que ha sido refinada en un grado máximo, con una variedad infinita de sutilezas que son completamente desconocidas en la música occidental.

Existe otra diferencia importante entre las dos: mientras que una composición occidental puede basarse en diversos modos y colores tonales, a menudo con fuertes contrastes, la melodía india se concentra en un solo modo o emoción a lo largo de toda la composición, insistiendo, desarrollando, elaborando. Es así como el efecto resulta intenso e hipnótico, a menudo mágico.

La tradición musical bien arraigada de la India dicta la posición de las notas más destacadas y su relación unas con otras y con las notas menos importantes. Es decir, la forma fundamental es una cualidad «dada» sobre la cual el músico improvisa y elabora. En la música occidental se pone mucho énfasis en el movimiento simultáneo de dos o más melodías y en la tensión y relajación de las progresiones de acordes. Las melodías se conciben a menudo dentro de este marco armónico.

Para el occidental que no está familiarizado con la música india,



hay una serie de características externas que pueden de entrada resultarle desagradables al oído y parecerle una música extraña. Para empezar, el sistema de notación indio está dividido en unidades menores que las de la escala occidental, donde el intervalo tonal más pequeño entre dos notas es el semitono, o medio tono, y cada octava comprende doce tonos equidistantes, en un sistema «temperado». La escala india, como la escala diatónica occidental, tiene siete notas, y la octava puede dividirse en doce semitonos. Pero cuando la escala india se convierte en la base de una pieza musical, el oído sensible percibe qué la octava se divide en unidades incluso más pequeñas. Luego, según el sistema indio, dentro de una octava hay veintidós intervalos que pueden tocarse y escribirse. Estas unidades minúsculas son conocidas con el nombre de *shrutis* o microtonos. De todas formas, en la música india antigua y contemporánea, los intervalos entre los pasos de dos escalas consecutivas siempre son más de un *shruti.* (Y, teóricamente, la octava india está constituida por sesenta y seis unidades menores.) El uso de los microtonos, combinados con muchos tipos de notas de adorno y embellecimiento y el sonido constante de las notas de pedal produce la calidad característica de la música india.

Hay otro factor en nuestra música que los occidentales consideran curioso, el hecho de que no utilizamos la técnica de la modulación, un cambio de tono dentro de una composición. Es decir, no solemos cambiar la nota fundamental, la tónica (el tono sobre el cual se basa cualquier escala y sobre la cual se construye) en una composición. De hecho, no es infrecuente para un intérprete indio usar el mismo tono, o clave, durante toda su vida musical debido al registro y cualidades de su voz o a las características del instrumento que toca.

La música de cualquier cultura, sea de Oriente o de Occidente, se basa en relaciones entre sonidos y se basa en ciertas leyes de física universales. Pero estas pro-

porciones pueden traducirse de muchas maneras, y es así como se han creado sistemas musicales que ofrecen grandes contrastes.

Hablando en términos generales, la música india pertenece al sistema de la música modal. Un modo, o tipo de escala, se define en términos de las relaciones que se establecen entre la fundamental, la nota que no cambia –la tónica–, y notas sucesivas de la escala. Esta relación entre la tónica y cualquier otra nota de la escala determina si una nota es el intervalo de una segunda, una tercera, una cuarta, una quinta, y así sucesivamente. Y para que el músico o el oyente entienda y oiga esta relación en cualquier composición, la tónica debe sonar constantemente. Es por esta razón por la que la *tanpura* (o *tamboura),* el instrumento de pedal de fondo, es tan necesario en nuestra música clásica. Hace audible, e indica continuamente, la tónica y la siguiente nota más importante, la dominante, en las mentes tanto del intérprete como del oyente. La tónica constituye de esta manera el marco o fundamento de todas nuestras composiciones.

Toda la música clásica india *–raga sangeet–* está basada en música vocal, porque la base estructural de nuestra música es la melodía, que ocupa el primer lugar en nuestras tradiciones musicales. Tal como ya se ha indicado, la música india se construye, no sobre melodías simultáneas y patrones de acordes o desarrollo vertical, como en Occidente, sino sobre el desarrollo de una línea melódica horizontal. Todos los músicos de instrumento deben seguir una formación rigurosa de la voz, aprendiendo muchas composiciones del género de la canción. Esto debe dar al artista un conocimiento integral de los *ragas* y lo hace más sensible a la música. Los instrumentos de viento y de arco están más estrechamente asociados a la música vocal, pues imitan casi exactamente el flujo y la expresión de la voz humana. En un principio, los instrumentos tañidos con cuerda seguían también estrechamente patrones vocales, pero la naturaleza física y las técnicas de interpretación de dichos instrumentos permitieron que cada uno de ellos desarrollara lentamente su propia personalidad y características en la interpretación de estilos. En particular, el sitar y el *sarod* evolucionaron hasta llegar a producir sonidos altamente complejos. Pero incluso el sitar y el *sarod* copian la voz de forma bastante cuidadosa en la prime-



ra parte de una composición, conocida como el *alap,* que es la «exposición» lenta, arrítmica o elaboración del *raga.* El segundo movimiento de solo, o *jor,* que es rítmico pero no tiene marco rítmico cíclico, es también, generalmente, de naturaleza vocal e imita patrones de canto.

## La fuente védica

La historia de la música de nuestro país se remonta al menos al 2000 a. de C. En unas excavaciones recientes, los arqueólogos han descubierto que los primeros pobladores, probablemente de una civilización prearia, del valle del Indo, ya tocaban flautas, tambores primitivos e instrumentos de cuerda, conocidos por el nombre de *veenas,* que eran algo parecido al laúd. Sabemos gracias a las fuentes literarias que los arios que habitaban la India antes del primer milenio a. de C. entonaban cánticos que comprendían diferentes tonos cuando celebraban ceremonias religiosas. El punto de encuentro entre historia y leyenda lo encontramos en los Vedas, nuestras escrituras sagradas escritas en verso en antiguo sánscrito. La literatura védica contiene muchas referencias de varios instrumentos de cuerdas y percusión, de danzas y canciones concretas y también de la propia música védica. A los cánticos de los Vedas, o *samans,* se les ponía melodía, en particular en los del Sama Veda, y eran conocidos colectivamente como *samagana,* que se cree que es la raíz de toda nuestra música clásica.



EL DIFUNT
Shubho S
con su pa
Ravi Shan

La música de estos himnos se caracterizaba por un movimiento descendente de notas, que se numeraban del dos o el tres al siete. En la música védica primitiva, estos himnos se salmodiaban sólo con una nota, pero pronto evolucionó hacia un cántico que pivotaba entre dos notas: la *udatta*, «elevada» o nota más alta; y la *anudatta*, «no elevada», o nota más baja. Esta forma de canto se amplió al añadir otra nota a la *udatta* y la *anudatta:* la *svarita*, o tono «que suena». Estas tres notas formaron el núcleo de lo que evolucionaría hasta la escala completa de octava. Cuando se añadió una cuarta nota, se formó el tetracordio indi, considerado un movimiento descendente de notas. En el *Rikpratisakhya*, un tratado musical del siglo IV a. de C., se atribuye un nombre a cada una de estas notas. Los himnos védicos se cantaron posteriormente en cinco, seis o siete notas diferentes. De este modo, mucho antes de que se formulara la música clásica en Occidente, los indios ya tenían la octava, constituida por siete notas, o *svaras*. Esta serie de siete notas (1 2 3 4 5 6 7 1) se conoce colectivamente como la *saptaka*, o grupo de siete.

En diferentes eras de nuestra historia musical, se utilizaban varias notas como inicio de la escala, pero desde los tiempos medievales, el sistema se ha simplificado tomando la nota SA como la tónica para todas las escalas. La nota SA no tiene un tono fijo, como el do central, por ejemplo, de la escala occidental. Se corresponde más bien a lo que los occidentales llaman el do móvil. Es decir, cuando un occidental canta las sílabas del solfeo para una escala en cualquier tono –do mayor, mi bemol, sol, la menor–, siempre cantará DO RE MI FA SOL LA SI DO, y el indio cantará utilizando estas sílabas: SA RI GA MA PA DHA NI SA, las abreviaciones de los nombres de las notas. Éstos son los siete tonos de la *saptaka*, utilizada en la actualidad como la escala fundamental, y sus nombres completos, en orden ascendente desde la tónica, son los siguientes: *shadja, rishaba, gandhara, madhyama, panchama, dhaivata* y *nishada.* Uno de nuestros tratados académicos explica que la tónica es el alma, RI es la cabeza; GA, los brazos; MA, el pecho; PA, la garganta; DHA, las caderas; y NI, los pies. Muchos antiguos estudiosos de la música sostenían que los intervalos de las notas de la escala natural estaban determinados por los sonidos que producen ciertos animales. Según dicen algunos, el graznido del





pavo real es como la *shadja*, la octava, que suena de una tónica a la siguiente. La *rishaba*, la segunda mayor, la hace sonar el toro o, según algunos estudiosos, un pájaro determinado. La *gandhara* deriva del sonido de la cabra o la oveja; y la garza o la grulla graznan la cuarta, la *madhyama.* El canto del pájaro favorito, el cuco, o *kokila*, da pie a la *panchama*, la quinta; y la sexta natural proviene del relincho estridente del caballo o, según dicen otros, del sapo. Y el elefante suena como la *nishada.* Todas estas derivaciones interesantes de los intervalos musicales fueron pensadas por los antiguos eruditos que se dieron cuenta de que los sonidos que emiten muchos animales están formados por dos notas. Si consideramos que la nota más baja que emite el animal es SA, entonces podemos determinar los diferentes intervalos a partir de los diferentes chillidos del animal. Tal vez esta teoría no es totalmente demostrable científicamente, pero no deja de ser pintoresca y creíble hasta cierto punto.

Una de las escalas madre de la música india es la escala fundamental, sin alteraciones, natural *(shuddha)*, hecha de notas «puras». Las demás notas utilizadas en las otras escalas se llaman *vikrits*, o variaciones, de estas notas principales. Una nota puede ser alterada bemolizándola o sosteniéndola en varios grados. En el sistema actual indostánico del norte de la India, la escala fundamental es *bilaval*, que corresponde a la escala mayor occidental. De todas formas, en el sistema karnático del sur de la India, la primera escala madre se parece a la escala menor occidental. La diferencia entre las dos puede estar vinculada al hecho de que estas escalas derivan de diferentes *gramas* (escalas antiguas), que tienen diferentes intervalos entre los siete pasos de la escala.

Los *gramas*, que eran tres *(shadja, gandhara* y *madhyama)*, constituían la base de la música antigua. En realidad eran escalas fundamentales que utilizaban las notas SA, GA y MA como notas principales, aunque no siempre como tónicas. Se dice que la *gandhara grama*, basada en la GA, la habían usado seres celestiales y tenía propiedades mágicas. El porqué dejó de utilizarse en tiempos antiguos no está explicado de forma adecuada en los textos de que disponemos actualmente. Por razones que son demasiado técnicas para exponer aquí,



UNA SESIÓN DE grabación con Ravi Shankar en la India.

la *madhyama grama* se hizo innecesaria, según algunos expertos, pues su función podía ser fácilmente suplida por la *shadja grama*. La infinidad de problemas que plantean las *gramas* a los musicólogos modernos no están ni mucho menos resueltos, y existen opiniones autorizadas controvertidas al respecto.

Durante el período medio en la evolución de nuestra música –a grandes rasgos, desde el siglo VI a. de C. hasta aproximadamente el período entre el siglo V y el VII d. de C.–, el fundamento musical predominante fue el *jati*, que ejercía la misma función que el *raga* en la actualidad. Es decir, el *jati* era el tipo básico de melodía sobre el cual se construían las composiciones, un tipo universal de proto *raga* a partir del cual se desarrollaron todos los *ragas* posteriores. Mucha gente es de la opinión de que los *jatis* eran parecidos a las estructuras modales que todavía se encuentran en Europa del Este, Oriente Medio y otros países del Extremo Oriente.

## Elementos estructurales de un *raga*

Muchos de los conceptos que incluye nuestra terminología musical son difíciles de explicar al occidental, y tanto es así que el elemento más importante de nuestra música actual es también el más difícil de explicar y de entender. Se trata del *raga*, el corazón de nuestra música.

Hay un dicho en sánscrito, «*Ranjayati iti Ragah*», que significa: «Lo que da color a las mentes es un *raga*». De la misma forma que una tela vacía puede llenarse de colores y formas, así es como la mente



humana receptiva puede «colorearse» o verse afectada por el sonido placentero y balsámico de un *raga*. La belleza del *raga* guía al oyente hacia un estado mental sereno y pacífico y le proporciona alegría. Dicho de otro modo, el *raga* debe crear un efecto contundente en el oyente. Cada una de las notas de nuestro sistema musical no sólo es un tono, sino que contiene en su interior una cierta expresión o emoción. La expresión total de las notas y el tema de un *raga* crea una entidad musical intensamente poderosa. Debido a la naturaleza de las notas –consideradas a la vez tonos musicales y representaciones de ideas–, no podría decirse nunca que un músico «inventa» un *raga*. Más bien diría que un *raga* es descubierto de la misma forma que un biólogo puede «descubrir» una nueva especie o un explorador, un nuevo continente. El número de *ragas* posibles es casi infinito. Los expertos han calculado que dadas las setenta y dos escalas madre de la música india, con todas sus permutaciones, cada escala podría dar lugar a centenares de patrones o combinaciones diferentes. Ello supone miles de posibles patrones en las setenta y dos escalas madre. Pero si consideramos otros tipos de modos, como los que se forman a partir de la combinación de notas de dos escalas, el número de *ragas* posibles se hace ilimitado. En realidad, sólo se utilizan varios centenares de *ragas*.

En nuestra literatura, la primera mención de los *ragas* tal como los conocemos actualmente se encuentra en el *Brihaddeshi* de Matanga, escrito entre el siglo V y el VII d. de C., sin poder precisar más, en los comienzos de un renacimiento de la música india. Sin embargo, el término *raga* se encuentra en obras muy anteriores, utilizado conjuntamente con otras formas musicales. En las dos grandes obras épicas de la era precristiana, el *Ramayana* y el *Mahabharata*, se mencionan los *ragas*, y un cierto Narada, que escribió el *Shiksha*, (conocido normalmente como el *Naradishiksha)* hacia el siglo I a. de C., usa *raga* en términos musicales compuestos, como el *gramaraga*. Más adelante podemos leer a propósito de los *jatiragas*, que ahora se consideran los antepasados directos de la *marga*, o música clásica, y de la *deshi*, que originalmente significaban música regional, aunque para algunos significan «música no-clásica» (la música que no es clásica incluiría las canciones

tradicionales, las canciones populares ligeras y la música para teatro; más o menos el mismo significado que tiene en Occidente).

Para el occidental que no está familiarizado con la complejidad de nuestra música, es tal vez mejor empezar por explicar qué es lo que no es un *raga* antes de definirlo con detalle. Un *raga* no debería confundirse con una escala, un modo, una tonalidad o una melodía, aunque tiene afinidades con cada uno de estos conceptos. Un *raga* es un marco melódico, establecido por tradición o nacido e inspirado en el espíritu de un maestro músico. Teóricamente, uno puede interpretar cualquier *raga* en cualquier estilo de canto, o tocarlo en cualquier tipo de instrumento de viento o cuerda, pulsado o con arco. El tambor es el único instrumento que no puede interpretar solo un *raga;* éste se utiliza para acompañar partes de un *raga* cuando es cantado o tocado por otros instrumentos.

Si el músico toca un instrumento de cuerda, debe afinarse según los intervalos correctos de la escala que utiliza el *raga* en cuestión. Eso se consigue ajustando los trastes (que son móviles en el sitar, por ejemplo) a los tonos apropiados y a las unidades tonales. Hay una relación determinante entre la escala sobre la que se basa el *raga* y la afinación del instrumento, particularmente las cuerdas resonantes simpáticas, que también deben afinarse con las notas que usa el *raga.*

Cada *raga* debe pertenecer a una escala. Eso significa que únicamente las notas de esa escala en concreto pueden utilizarse en un *raga* determinado. Cada *raga* se desarrolla a partir de una escala, que también son conocidas como escalas madre. En realidad tenemos dos sistemas distintos de escalas en la India, pero derivan de las mismas teorías y tradiciones. En el sur, donde prevalece el sistema karnático, hay setenta y dos escalas primarias, llamadas *melas,* o *melakartas* («señores de la melodía»), que son producto de las variaciones de las siete notas fundamentales, o *svaras.* Este sistema fue clasificado finalmente en el siglo XVII por Pandit Venkatamakhi en su *Chaturdandi Prakashika.* Según el sistema indostánico actual del norte, existen diez escalas primarias, o principales, llamadas *thats.* A diferencia del sur, que tiene una tradición musical continua e ininterrumpida, en el norte no existe ningún sistema de clasificación de las escalas o *ragas* principales. De hecho,



AVI SHANKAR en el Festival Pop de Monterrey, 1967.

¡cada experto eminente ha propuesto un sistema distinto! A principios del siglo XX, V. N. Bhatkhande, un musicólogo notable, intentó recodificar el sistema. Propuso un orden consistente en diez *thats*, o escalas primarias, y este orden ha gozado de bastante aceptación. (Véase la pág. 194 para los diez *thats* del sistema indostánico y sus correspondientes *ragas*.) De todos modos, mi opinión, y la de bastantes otros músicos, es que estas diez escalas no se adecuan completamente a una gran variedad de *ragas*, pues existen muchos *ragas* que utilizan notas que no están reflejadas en estos diez *thats*. Pensamos, pues, que es más razonable y científico el antiguo sistema del sur de los *melakarta*, pues puede contener prácticamente cualquier *raga*, sin importar la rareza de sus estructuras ascendente y descendente.

He aquí algunos de los *ragas* básicos:




Véase la pág. 194 para los diez *thats* del sistema indostánico y sus correspondientes *ragas*.



Teóricamente, la escala se divide en dos grupos de cuatro notas, los tetracordios superior e inferior. El grupo inferior (SA RI GA MA) es conocido como el *purvanga*, o «primera extremidad», y el superior es llamado *uttaranga*, o «extremidad superior» (que contiene PA DHA NI y el siguiente SA más alto). Ésta no es en absoluto una división arbitraria, pues las notas de los dos tetracordios normalmente se corresponden mutuamente. Un *raga* generalmente está basado en uno de los dos tetracordios, y esto determina en parte su expresión o estado.

Cada *raga* tiene una estructura ascendente o descendente particular, al igual que una escala occidental se toca desde la tónica baja hasta la tónica más alta pasando por toda la octava, y vuelta al principio. El orden ascendente es el *arohana* y el descendente es el *avarohana*.

El resumen de las principales características y frases reconocibles de un *raga*, que sirve para identificarlo y distinguirlo del resto de *ragas*, es el *pakad*, también llamado a veces *svaroop*.

*Chalan*, que literalmente significa «movimiento», es un concepto un tanto más detallado que el de *pakad*, o *arohana* y *avarohana*. Introduce las principales características también conectadas con el ritmo del *raga*, como mantener una nota haciéndola más larga, embelleciéndolo con notas de adorno y demás, de la manera más concisa y escueta posible.

Cada escala, sea denominada *that* o *mela*, consiste en siete notas (1 2 3 4 5 6 7 y la 1 superior, y entonces descendiendo 7 6 5 4 3 2 1) pero no todos los *ragas* tienen siete notas. Los *ragas* pueden clasificarse en tres *jatis* o clases (no confundir este *jati* con el tipo de melodía pre-*raga* también llamado *jati*): *sampurna*, o heptatónica, que utiliza una escala completa de siete notas; *shadava*, que usa un grupo de seis notas; y *audava*, que es pentatónica. Y entonces, los *ragas* pueden dividirse aún en seis categorías diferentes «mixtas», seleccionadas de los tres tipos de *jatis*. Por ejemplo, un *raga* determinado puede ser *sampurna* en el orden ascendente y *audava* en el descendente, o *shadava* y *sampurna*. Algunas melodías pueden tener menos de cinco notas, pero éstas no pueden clasificarse como *ragas*. Sin embargo, hay algunas excepciones, pues el *Raga Malashree* tiene sólo tres notas, y el *Raga Bhawani* utiliza sólo cuatro. Además del número de notas en las



SAMTA PRASAD, Ravi Shankar (centro) y Deepak Chowdhury en escena.

disposiciones ascendente y descendente, las notas individuales pueden ser bemoles o sostenidos. No es infrecuente tener, por ejemplo, una o dos notas bemolizadas en el orden descendente y naturales en el ascendente, o viceversa.

A parte de la SA, o tónica, que ejerce de «campamento base», cada *raga* tiene una nota predominante, llamada *vadi* («sonante»). Es la nota más usada en el *raga* y se le da mucho énfasis: en nuestra escritura tradicional se la llama la «reina de las notas». La expresión o naturaleza del *vadi* es uno de los elementos más importantes para fijar la atmósfera de todo el *raga*.

Ya hemos mencionado que los dos tetracordios de una escala reflejan o se corresponden mutuamente. Así pues, hay una nota correspondiente al *vadi* que es segunda en importancia en el *raga:* el *samvadi,* y está en el otro tetracordio. El *samvadi,* siempre con un intervalo de cuarta o de quinta respecto al *vadi,* refuerza la expresión de la sonante. Las otras notas en un *raga* determinado –a parte del *vadi* y del *samvadi*– se llaman *anuvadi,* o asonantes. Las demás notas fuera de una escala determinada son las *vivadi* («enemigas» o notas disonantes) y no pueden tocarse en un *raga* al que no pertenecen. De todas formas, en raras ocasiones, puede usarse un *vivadi* en un *raga* para un efecto especial de disonancia.

Un *raga* es una proyección estética del espíritu interior del artista; es una representación de sus más profundos sentimientos y sensibili-



dad, presentada en forma de tonos y melodías. Pero las notas de un *raga* por sí mismas no tienen vitalidad o fuerza. El músico tiene que insuflar vida en cada *raga* a medida que lo desarrolla y amplía. Una característica del *raga,* imposible de describir pero que es algo que produce el artista escénico, es la *prana:* la vida. Mediante la guía del gurú, y también mediante su propio talento y genio, el músico aprende a hacer vibrar, a pulsar y a dar vida a las meras notas.

El recurso principal que crea la textura de un *raga,* que infunde vida a las notas, es el sistema de ornamentación y embellecimiento. Las *gamakas,* o notas de adorno –la infinidad de maneras de hacer sonar, embellecer y resolver notas–, los matices sutiles de un tono, las delicadas inflexiones *alrededor* de una nota es lo que complace e inspira al oyente. En nuestra música, la transición de un tono a otro no se realiza nunca directamente, como en gran parte de la música occidental, sino que se añade un sutil ornamento, una especie de deslizamiento para suavizar el movimiento. Los adornos no se aplican arbitrariamente a una melodía, más bien podríamos decir que parecen engendrarse a partir de ella. Estos embellecimientos son tan esenciales a nuestra música como lo son la armonía y el contrapunto para la música occidental. De la misma manera que no hay líneas rectas o fuertes contrastes en el arte indio (a diferencia, por ejemplo, del arte de la Antigua Grecia), asimismo la música india se caracteriza por las curvas amables, la gracia controlada, el entrelazado minucioso, detalles en espiral sinuosa. Existe una variedad ilimitada de estos adornos elaborados, como la *kampita* (una sacudida), la *ahata* (hacer sonar más de una nota de un solo golpe), la *tiripa* (acentuar una nota en una frase); y los expertos los han numerado y clasificado de varias maneras. El sonido en sí –sea vocal o instrumental– de cada nota ornamentada es difícil de describir, pero el efecto en el oyente parece ser estupendo. La *andola,* o *andolita* (el efecto «swing»), ocurre cuando hay un balanceo delicado entre microtonos. El *meend* es un deslizamiento breve de una *svara* a otra, casi como un glisando delicado. Una serie de otro tipo de *gamaka* produce una vibración sollozante, algo que se oye muy a menudo en nuestra música. Y existe otro tipo, una cierta sucesión ascendente de tonos que crea un sonido como de risa.

## *Raga:* lo que da color a tu mente

Para que un *raga* «coloree la mente» de un oyente de verdad, su efecto debe ser creado no sólo mediante las notas y los embellecimientos, sino también mediante la presentación de una emoción o un estado de ánimo específico característico de cada *raga.* Todas las emociones humanas, todos los estados más sutiles del hombre y de la naturaleza pueden expresarse mediante las ricas melodías de nuestra música.

Dado que cada *raga* está asociado a una pasión o estado particular, cada uno de ellos está también conectado a un determinado momento del día o estación del año. El ciclo del día y la noche, así como el ciclo de las estaciones, son análogos al ciclo de la vida misma. Cada segmento del día –como el momento antes de la salida del sol, el atardecer, el final de la tarde, cuando anochece, la noche profunda– está asociado en nuestra música con un sentimiento determinado. La explicación del momento asociado a cada *raga* puede encontrarse en la característica de las notas que lo conforman, o en anécdotas históricas que tienen que ver con el *raga* o, según algunos, en la división hindú del día en momentos más y menos afortunados. Se cree, por ejemplo que los *ragas* que utilizan *komal* RI (la segunda bemol) y *komal* DHA (sexta bemol) pertenecen al grupo *sandhiprakasha:* los momentos de la salida y de la puesta de sol. Algunos *ragas* pertenecen a los *thats Bhairava* y *Purvi.* Los *ragas* con RI, GA y DHA *shuddha* (escala natural) son *ragas* del alba o del principio del atardecer y se tocan en los conciertos después de los *ragas sandhiprakasha;* algunos *ragas* de los *thats Bilaval, Kalyan* y *Khamaj* pertenecen a esta categoría. A continuación, los *ragas* que utilizan *komal* GA y *komal* NI representan normalmente final de la mañana o final de la noche. También asociados a estos momentos del día existen los *ragas Jaunpuri* y *Malkauns.* Otros factores musicales más técnicos, demasiado complejos para comentar aquí, determinan si un *raga* pertenece al principio o al final del día.



Teóricamente, para que surta su máximo efecto, un *raga* que describe el principio de la tarde debe tocarse en este momento del día. En el sur de la India, esta tradición del momento adecuado para tocar



cada *raga* ha caído en desuso en los últimos cincuenta años. Parece extraño, pues uno suele escuchar a menudo decir que el sistema karnático del sur es el más ortodoxo y tradicional, y que es rígidamente fiel a la antigua usanza mucho más que el sistema indostánico del norte. De todas formas es comprensible que los músicos karnáticos cambiaran de opinión respecto a la teoría de los momentos de interpretación. De hecho, hay que agradecerles la visión de futuro, pues mantener esta norma hubiera limitado los repertorios en las modernas salas de concierto. En el sur, los conciertos se celebran normalmente, aunque no siempre, entre el final de la tarde y la medianoche. Cuando estos músicos abandonaron totalmente la teoría de los momentos, «salvaron» cientos de *ragas* de gran belleza pertenecientes a principios y final de la mañana, *ragas* de principio de tarde y final de la noche, que de otro modo se hubieran perdido irremediablemente. Por lo tanto, en las salas de concierto, a oscuras y con aire acondicionado, un buen artista puede desarrollar un *raga* de cualquier estación o de cualquier momento del día, y el oyente receptivo sentirá todo el efecto y responderá a la belleza de la música.

En el norte, la vigencia de la teoría de los momentos también se ha ido relajando, y aunque puede ser cuestión de años, los músicos indostánicos acabarán siguiendo el ejemplo de los artistas del sur.

Intento seguir la teoría de los momentos tanto como puedo, y mi opinión personal es que debiera mantenerse siempre que sea posible, como en el norte de la India, donde una actuación puede celebrarse en cualquier momento del día. Puede durar, por ejemplo, desde tarde en la noche hasta la madrugada; o cuando los conciertos son al aire libre, o en lugares donde puede verse y sentirse la luz y la atmósfera exterior, en salones, por ejemplo, con grandes galerías con ventanales o claraboyas que pueden encontrarse en museos o escuelas. En estos casos, uno puede observar el día y relacionar el *raga* con el momento del día o la noche y con el rayo de sol o la luz de la luna, los truenos, la lluvia o las nubes.

Pero ¿qué diferencia hay en el interior de auditorios como el Royal Festival Hall en Londres o el Philharmonic Hall en Nueva York o el Sanmukhanananda Hall de Bombay? Tienen el mismo ambien-



MUCHOS *RAGAS* están inspirados en festivales de primavera, con el Señor Krishna celebrando y bailando el Rasa Leela.

te e iluminación a cualquier hora del día. ¿Y qué importancia tiene la teoría de los momentos en países donde la gente no asocia los diversos momentos del día y las estaciones con *ragas* específicos, como hacen los indios? Es cierto que he visto personas en muchos países apreciar y disfrutar escuchando *ragas* mañaneros y de la tarde así como *ragas* del atardecer o de la noche en cualquier momento, y lo mismo ocurre cuando uno escucha música grabada en casa.

Mi punto de vista puede ser susceptible de crítica, pero quien me juzga debería considerar una vez más el sistema karnático, que creen que es más ortodoxo y tradicional, pues este mismo sistema ha relajado su estricta observancia sobre la teoría de los momentos en las dos últimas generaciones.

Existe un grupo de *ragas* estacionales que describe, sobre todo, la primavera o la estación de las lluvias. Los occidentales parecen a menudo sorprendidos de que existan *ragas* para la estación de las lluvias, porque para ellos la lluvia es molesta y poco romántica. En la India, la estación de las lluvias, los monzones, siempre ha sido muy esperada después de los meses abrasadores del verano, cuando todo está seco y mustio. Entonces se acumulan los negros nubarrones y empieza a soplar una brisa fría; caen las primeras gotas y el ambiente se refresca. Y sentimos el olor de tierra húmeda, y cantan los grillos, y croan los sapos. Los poetas han escrito bellas canciones alabando esta estación, describiendo la naturaleza y las primeras lluvias. Curiosamente es la estación en la que las chicas sienten más intensamente la ausencia de sus amantes y cuando son más románticas. Muchos *ragas* de los más bonitos expresan este sentimiento.

En nuestra poesía épica, obras de teatro e historias de todo tipo encontramos que la primavera evocaba la mayor inspiración. El festival de primavera conocido como *Vasanta Utsav* siempre fue asociado a lo verde, a las flores, los pájaros –especialmente el cuco, que llamamos *kokila*–, a la danza, a la música, a la alegría y al galanteo. Después de la falta de vida del invierno llegan los bellos cambios de la naturaleza, el renacimiento y la nueva vida que tanto han inspirado a artistas y amantes. Esta estación también está muy asociada a Krishna y al festival Holi. Hay miles de canciones y pinturas que describen al Señor Krishna como un joven celebrando alegremente con las *gopis* (lecheras u ordeñadoras) en Vrindavan, cantando y bailando, la *Rasa Leela*, y durante este festival se espolvorean colores sobre toda la gente y se rocía agua coloreada de rojo, azul y rosa con pequeños surtidores.





LAS ARTES escénicas en la India están basadas en los nueve sentimientos o *Nava Rasa*. En una danza, el *rasa* se expresa con los ojos y con movimientos de las manos y el cuerpo.

## Los nueve sentimientos

Cada *raga* tiene que tener su propio temperamento psicológico en relación con su tempo. Muchos *ragas* serios y densos como el *Darbari Kanada* o el *Asavari* deberían tocarse en tempo lento. Otros, como el *Adana* o el *Jaunpuri*, que expresan un aire más ligero, quedan mejor con un tempo medio, o medio-rápido. La relación del tempo con la expresión predominante de la música también existe en Occidente y es bastante obvio, incluso para los que no son músicos. Un *raga* alegre, jocoso, no puede ejecutarse en un tempo muy lento, lo mismo que ocurre con un jovial *scherzo*.

Las artes escénicas –música, danza, teatro e incluso poesía (y en menor medida, pintura y escultura)– están basadas en el concepto de *Nava Rasa*, o los «nueve sentimientos». Literalmente, *rasa* significa «jugo» o «extracto», pero aquí lo interpretamos como «emoción» o «sentimiento». Cada creación artística está dominada supuestamente por uno de estos nueve sentimientos, aunque también puede expresar relaciones epigonales de forma menos destacada. Cuanto más estrechamente las notas de un *raga* se conforman a la expresión de una idea determinada o emoción, tanto más irresistible es el efecto de un *raga*. Ésa es la magia de nuestra música, su hipnótica e intensa firmeza de carácter. Actualmente existe el consenso sobre la existencia de nueve sentimientos fundamentales, aunque algunos expertos opinan que son ocho o diez.

En el orden generalmente reconocido de estos sentimientos, el primero es *shringara*, un sentimiento romántico y erótico lleno de añoranza por un amante ausente. Contiene tanto el aspecto físico como el mental del amor y a veces es conocido como *adi* (original) *rasa* porque representa la fuerza universal creativa.

*Hasya* es el segundo *rasa*, cómico, humorístico y provocador de

risa. Puede mostrarse mediante patrones rítmicos sincopados o un diálogo de melodía y ritmo entre el cantante y el acompañante, o entre el sitarista y el tocador de *tabla*, causando diversión y risas.

El tercer *rasa* es *karuna*, patético, lacrimógeno, triste, que expresa soledad extrema y nostalgia de dios o bien del amante. (Los hindúes tienden a elevar el amor mortal a amor divino, de manera que el amante puede ser un hombre ordinario o a menudo un dios, como Krishna o Shiva.)

*Raudra* es furia o rabia excitada. Este *rasa* se usa a menudo en el teatro, pero en música puede describir la furia de la naturaleza, como en una tormenta. Musicalmente puede traducirse mediante muchos ornamentos rápidos, «temblorosos», que producen un efecto vibrante y temible en las notas graves.

*Veera* expresa el sentimiento de heroísmo, gallardía, majestuosidad y esplendor, grandeza y un tipo de excitación dignificada. Si es exagerado, puede convertirse en *raudra*.

*Bhayanaka*, el sexto *rasa*, es temible. Es difícil de expresar mediante la música con un solo instrumento (aunque una orquesta sinfónica podría hacerlo fácilmente), a no ser que haya una letra de canción para transmitir su significado exacto.

*Vibhatsa* –repugnante o asqueroso– también es difícil de mostrar mediante la música. Este *rasa* y *bhayanaka* se utilizan más para teatro que para música.

El octavo *rasa*, *adbhuta*, muestra admiración y sorpresa, regocijo e incluso un poco de miedo, como cuando uno vive una experiencia nueva y extraña. Puede expresarse con un tempo muy rápido o algunos prodigios técnicos que, en determinados tipos de canto o toque, provocan asombro.

El último *rasa* es el *shanta rasa:* paz, tranquilidad y relajación.

Algunas personas mencionan un décimo *rasa*, *bhakti*, que es devoto, espiritual y casi religioso en cuanto a sentimiento; pero, en realidad, este *rasa* es una combinación de *shanta*, *karuna* y *adbhuta*.

En la danza y el teatro, los *rasas* se expresan con los ojos, con la expresión facial y los movimientos de las manos y el cuerpo o las palabras de los actores. El cantante tiene la ventaja de describir el *rasa* mediante el texto de la canción; sin embargo, el instrumentista tiene que transmitir el *rasa* a las mentes de sus oyentes únicamente mediante la música. Así pues, el efecto de la música es más emocional que intelectual, y el oyente sabe sentir el significado y la intención del *raga*.



Naturalmente, ciertos *rasas* se adecuan más fácilmente a un medio artístico que a otro. Los dos *rasas* menos apropiados para la música son el *bhayanaka* (temible) y el *vibhatsa* (repugnante). Ambos son claramente más adecuados para la escena, donde la expresión facial, los gestos y el tono de voz dentro de una historia pueden transmitir mejor los sentimientos requeridos. De los siete *rasas* restantes hay tres cuyas amables y sutiles cualidades son especialmente adecuadas para nuestra música, debido a su espiritualidad: *shanta*, *karuna* y *shringara*.

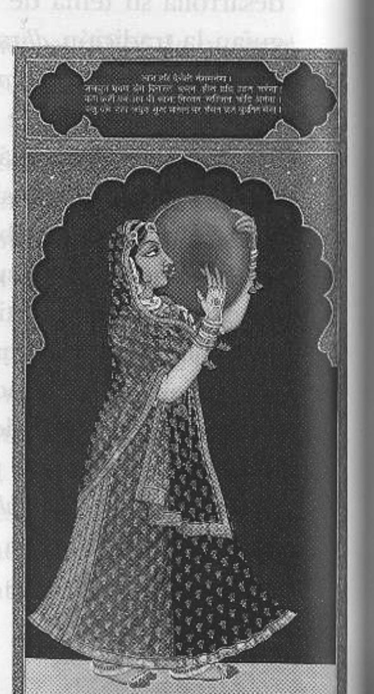
Los *rasas* como *veera*, *karuna*, *shanta* y *adbhuta* se asocian, sobre todo, al estilo antiguo de canto: *dhrupad* o *dhruvapada*. Éste es un estilo intrínsecamente digno, majestuoso, austero y espiritual y no exige tanta ornamentación como los estilos más recientes. Las canciones *dhrupad* son solemnes y religiosas, cantadas normalmente en tempo lento. Dado que una composición *dhrupad* se expande lentamente y desarrolla su tema de manera muy profunda, los músicos que seguían la tradición *dhrupad* hace siglos tendían a mantener un solo *rasa* durante todo un *raga*, manteniendo la misma atmósfera de principio a fin. El estilo de canto que se desarrolló después del *dhrupad*, llamado *khyal*, tiene más libertad que el *dhrupad* y está lleno de adornos delicados y expresiones románticas. En este estilo de canto, el artista se preocupa, sobre todo, de exhibir su propia imaginación, su virtuosismo técnico y su velocidad. Ocasionalmente, el texto de una canción puede convertirse únicamente en un vehículo melódico y de menor importancia. Vemos, pues, que el cantante *khyal* puede utilizar una serie de *rasas* relacionados en una composición y puede tratar, finalmente, cada *raga* de la misma manera: como recurso para exhibir virtuosismo. Los *rasas* más frecuentes en el canto *khyal* son, pues: *karuna*, *shringara* y *adbhuta*. El estilo de canto desarrollado recientemente, conocido como *thumri*, utiliza, sobre todo los extremadamente sensuales y románticos *shringara* y *karuna*. Así como una misma com-

posición puede incorporar diferentes *ragas,* también puede describir destellos de diferentes atmósferas.

En la actualidad, el formato habitual de un *raga* en directo interpretado por un músico tradicional competente consiste en iniciar de manera muy suave y lenta, estableciendo generalmente el SA, o tónica. A continuación, el músico toca el *vistar,* la elaboración o ampliación con frases extensas, a medida que va desplegando lentamente el *raga,* expresando principalmente los *rasas shanta* y *karuna.* El tempo se acelera y el músico puede pasar a otros *rasas,* y el sentimiento espiritual da paso a un mayor entusiasmo, utilizando *rasas* como el *veera* o *adbhuta.* En los libros antiguos de música, leemos que cada *raga* debería describir un *rasa* específico, dependiendo de la «personalidad» específica de las notas del *raga.* De todos modos, en la actualidad, los intérpretes de música antigua no siempre siguen los textos antiguos. Se prefiere seguir las enseñanzas de los gurús. Y ésta es la razón por la cual prefiero afirmar que cada *raga* tiene su *rasa* principal, pues puede haber otros *rasas* similares asociados al mismo *raga.* Por ejemplo, puedo tocar el *Raga Malkauns,* cuyo temperamento principal es *veera,* pero puedo empezar expresando *shanta* y *karuna* en el *alap* y desarro-



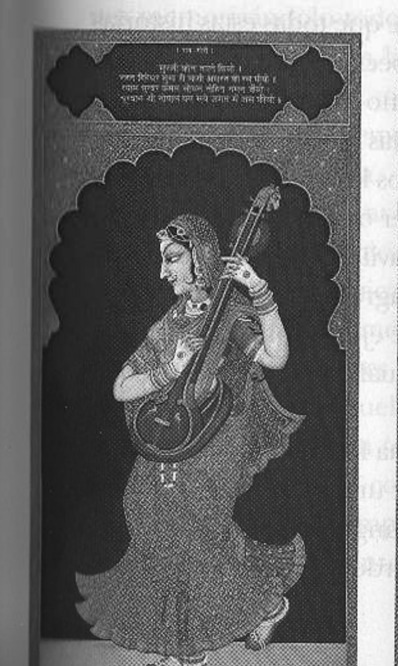






llarlo hasta un *veera* y *adbhuta* o incluso *raudra* al tocar el *jor* o *jhala.*

De la misma forma, he oído hablar a menudo a otros músicos y expertos tratando de establecer algunas ideas preconcebidas sobre las cualidades emocionales inherentes a las notas. Algunos sostienen que la *komal* GA (la tercera bemol) es supuestamente *karuna,* o triste, y que expresa *pathos.* O que la *suddha* NI (séptima natural) es atenta, impulsiva, insistente y dispuesta a moverse hacia la siguiente nota por encima, la SA (la resolución natural de la séptima a la tónica). O que la MA es plena y heroica, fuerte y resoluta. Y algunos dicen que al lado de la misma tónica, la PA (la quinta) es la más pacífica y tranquila. Por otra parte, el intérprete puede crear los temperamentos o atmósferas él mismo, dependiendo de su personalidad, su formación, el estilo que adopte *(dhrupad, khyal,* y así sucesivamente), la *gharana* (escuela o tradición) a la que pertenece, y su control o maestría del *raga.* Cuando los músicos han tenido la suerte de recibir un *taleem* apropiado (el equivalente urdu del sánscrito *shiksha,* o formación) de un linaje notable de tradición musical *(gharana)* es porque lo aprenden de sus gurús cuyos estados emocionales resultan apropiados para interpretar ciertos *ragas* principales. Es decir, algunos de nuestros







*ragas* son tan antiguos y están conectados a unas ideas tan claras que sólo se les puede asociar a un *rasa*. *Raga Lalit*, por ejemplo, es un *raga* devoto de primera hora de la mañana, y *Bhairav* se asocia con el ascético Shiva. *Sarang* tiene un efecto refrescante en una tarde calurosa de verano. Otros *ragas* básicos que todos los músicos aprenden bien son: *Vasanta*, que es la descripción de la primavera en su esplendor; *Marva*, que muestra renuncia; *Malhar*, que describe truenos, lluvia y viento; y *Malkauns*, que describe dignidad y heroísmo.

La imagen mental de algunos *ragas* está tan bien establecida que ha sido vertida en pinturas y miniaturas a lo largo de los siglos. Algunos de los más conocidos se realizaron entre los siglos XVII y XIX en Rajastán y Kangra.

Son muchas las bellas historias que cuentan cómo grandes músicos y santos-músicos como Baiju Bavare, Swami Haridas y Mian Tan Sen realizaban milagros cantando ciertos *ragas*. Se dice que algunos podían encender fuegos o lámparas de aceite cantando un *raga*, o provocar lluvia, fundir piedras, hacer brotar flores y atraer animales feroces, incluso serpientes y tigres, a un círculo pacífico y tranquilo en un bosque alrededor de un músico cantando. A nosotros, que vivimos en un mundo materialista y mecanicista, todo esto nos parece una sarta de fábulas, pero creo sinceramente que todas estas historias son auténticas y que todas eran factibles, especialmente cuando tenemos en cuenta que estos grandes músicos no eran sólo cantantes o intérpretes, sino también grandes yoguis cuyas mentes tenían un control absoluto de sus cuerpos. Conocían todos los secretos del Tantra, del Hatha Yoga y diferentes formas de poder oculto, y eran personas puras, ascéticas y santas. Ésta ha sido la maravillosa tradición de nuestra música. E incluso hoy, aunque tales milagros no se lleven a cabo, uno puede comprobar el gran impacto que ejerce sobre el oyente, y como dicen muchos, la «experiencia espiritual» que siente el oyente, especialmente el oyente occidental.

Podemos afirmar, pues, que el *raga* es una forma melódica definida, científica, sutil, estética, constituida por una serie de notas de la octava, cada una diferente de las otras y distinguida por su secuencia particular de notas, su número de tonos, órdenes ascendente y descendente, notas más importantes, notas de diferente duración, frases características y temperamento o atmósfera principal. Es la base melódica en la música clásica india sobre la cual el músico improvisa en cualquier estilo, para cualquier duración y en cualquier tempo, sea como solista o acompañado de percusión, y puede tener una base compuesta (canción o *gat* instrumental).



## *Tala:* el palmeo de manos

Si el *raga* es el elemento fundamental de la melodía en la música india, el *tala* es el elemento esencial de tiempo y ritmo. Cuenta la tradición que la palabra *tala* tiene su origen en las sílabas *ta* (de *tandava*, la danza cósmica de Shiva) e *ía* (de *Lasya*, la réplica femenina de *tandava;* una danza originalmente atribuida a Parvati). Y al ritmo, lo sabemos por los textos antiguos, se le da el nombre de *tam* porque es la unión del Primer Principio, Shiva, y su consorte, Parvati. Otra interpretación de la palabra *tala* es que se refiere al palmeo para marcar el tiempo. En otra dimensión, uno puede hallar los orígenes de los ritmos indios en el lenguaje, la poesía y la literatura del país. Incluso en tiempos modernos, los estudiantes aprendían sus lecciones memorizándolo todo en verso. El sánscrito y las lenguas que se derivan de él clasifican las sílabas según su duración temporal. Las reglas de versificación son muy complejas y estrictas, y la duración (en oposición, por ejemplo, al acento en Occidente) es de importancia capital en poesía.

Además de significar «ritmo» en sentido amplio, *tala* también denota un ciclo rítmicamente organizado compuesto de varios *matras* o unidades rítmicas. La música india ha desarrollado un sistema rítmico extremadamente complejo. Un ciclo rítmico puede estar compuesto de entre tres y ciento ocho tiempos, o incluso más, aunque los músicos sólo suelen usar de entre quince a veinte *talas*. Hay otros treinta o cuarenta *talas* que se interpretan a veces para públicos selectos que tienen un conocimiento más profundo de la música.

En cada *tala* hay tiempos con diferentes grados de importancia. El tiempo más fuertemente enfatizado es el *sam*. Los otros tiempos





KUMAR BOSE a la tabla con Ravi Shankar.

importantes se llaman *tali,* y los tiempos no acentuados (tiempos vacíos) se llaman *khali.* Para marcar el tiempo en nuestra música indicamos el tiempo palmeando. El *sam* y el *tali* se indican con un palmeo; el *khali,* con un ademán con la mano. Los otros tiempos se cuentan con los dedos, empezando por el meñique, índice, anular, y así sucesivamente, según el número de compases existentes entre los compases importantes.

Hay tres velocidades principales en nuestra música: *vilambit* (lento), *madhya* (moderado) y *drut* (rápido). Estos tiempos también pueden usarse en combinaciones, como en *madhya vilambit* (moderadamente lento) o *madhya drut* (moderadamente rápido). También existe el término *ati drut,* que significa muy rápido. Por lo que el abanico completo va desde el *ati vilambit* (muy lento) a *vilambit,* a continuación el *madhya vilambit,* entonces el *madhya, madhya drut, drut* y *ati drut.* Cualquiera de los *talas,* en cualquier tempo *(íaya)* puede tocarse como un solo si lo interpreta un maestro de la percusión.

Algunos de los *talas* más frecuentes son:



***Dadra:*** seis tiempos, agrupados en 3-3. Se toca principalmente con la tabla u otras percusiones. Se utiliza en el estilo clásico ligero conocido con el nombre de *dadra,* que se caracteriza por melodías simples con síncopas, parecidas a las composiciones del estilo *thumri.* Este *tala* se usa también en canciones populares y folclóricas, las *bhajans* (canciones devotas hindús), *qawali* (canciones devotas musulmanas), *ghazals* (composiciones vocales en urdu) y otros tipos de música clásica ligera.

***Rupak:*** siete tiempos, agrupados así: 3-2 – 2. Este ritmo popular, generalmente interpretado con la tabla, puede ser el acompañamiento para música vocal o instrumental en el estilo *khyal.*

***Tivra*** o *teora:* siete tiempos, agrupados así: 3-2 – 2. Se toca mayormente con el tambor antiguo conocido como *pakhawaj* y se emplea para acompañar una canción compuesta en este *tala,* generalmente en tempo rápido.

***Kaharva:*** ocho tiempos, agrupados así: 4-4. Se utiliza para el mismo tipo de música clásica ligera y popular como en el *dadra tala.*

***Jhaptal:*** diez tiempos, agrupados así: 2-3 – 2-3. Este *tala* puede utilizarse, como el *rupak tala,* para acompañar música *khyal.* También se interpreta con el *pakhawaj* para acompañar una composición *sadra,* una canción *dhrupad* moderadamente rápida.

***Shooltal:*** diez tiempos, agrupados así: 4-2 – 4. El *shooltal* se toca con el *pakhawaj,* para composiciones *dhrupad,* y también acompañaba el grupo antiguo de instrumentos de cuerda, como el *been, rabab, sursringar* y *surbahar.*

***Chautal:*** doce tiempos, agrupados así: 4-4 – 2-2. Como el *shooltal,* este ritmo se utiliza mayormente en composiciones *dhrupad* y se tocaba con varios instrumentos antiguos.

***Ektal:*** doce tiempos, agrupados así: 4-4 – 2-2. El *ektal* se toca con la tabla exclusivamente para composiciones *khyal,* y puede ser en cualquier tempo.

***Dhamar:*** catorce tiempos, agrupados así: 5-5 – 4. Este *tala* se toca con el *pakhawaj* para acompañar las canciones tradicionales antiguas que describen el festival Holi de primavera.

***Ada chautal:*** catorce tiempos, agrupados así: 2-4 – 4-4. Este ritmo se toca primordialmente con tabla en composiciones *khyal.*

***Jhumra:*** catorce tiempos, agrupados así: 3-4 – 3-4. El *jhumra* acompaña composiciones *khyal* muy lentas y se interpreta sólo con tabla.

***Chanchar:*** catorce tiempos, agrupados así: 3-4 – 3-4. Este *tala* se toca mayormente con tabla en composiciones ligeras *thumri*, aunque puede acompañar también instrumentos de cuerda y viento.

***Teental:*** dieciséis tiempos, agrupados así: 4-4 – 4-4. El *teental* es el *tala* más popular, tocado con la tabla y usado para acompañar la voz en canciones *khyal*. Aunque se utiliza con canto, el *teental* se escucha más a menudo acompañando instrumentistas tocando en cualquier tempo.

Hasta hace treinta años, la tradición restringía a los intérpretes de sitar y *sarod* a utilizar únicamente el *teental*. Pero, entonces, Ustad Allauddin Khan (mi gurú) introdujo *gats* tocados en diferentes *talas*, y a partir de esta innovación, Ali Akbar Khan y yo hemos más o menos establecido el estilo de tocar *gats* en diferentes *talas*, como *rupak*, *jhaptal* y *ada chautal*. Yo mismo puse de moda el estilo de tocar los *gats* en ciclos como *matta tala* de nueve tiempos, *chartal ki sawari* de once tiempos, *jai tal* de trece, *pancham sawari* de quince tiempos, *shikhar* tal de diecisiete, y también algunos *talas* designados con cuatro tiempos y medio, cinco y medio o seis tiempos y medio, y así sucesivamente. Estos *talas* con «medio tiempo» no son muy tradicionales; de hecho, son versiones rápidas de *talas* con un número impar de tiempos. Así pues, un *tala* de nueve tiempos tocado rápido se convierte en



ALLA RAKHA.



uno de cuatro y medio, y once tiempos se convierte en cinco y medio. Cuando toco estos ciclos rítmicos, prefiero no darles un nombre totalmente nuevo y estrambótico, sino denominarlos con el nombre de los *talas* impares de los cuales son una reducción, y los llamo «medios». Así, el *matta tala* de nueve tiempos se convierte en *ardha* (medio), *matta tala*, de cuatro tiempos y medio, y *ardha sawari* es cinco y medio, y *ardha jai* es seis tiempos y medio.

El acompañamiento de la tabla desempeña hoy en día un papel muy importante en la música india, y en particular en la música instrumental. De todas formas, el estatus del acompañante de tabla hasta hace unos treinta años no era especialmente relevante. Hasta hace poco se suponía que tocaba sólo el *theka* (el sonido silábico básico de un *tala* combinando frases formales de ritmo ejecutadas por la percusión), y el intérprete de sitar o de *sarod* tocaba sus piezas fijadas o sus improvisaciones en el mismo esquema rítmico de un *tala* concreto. El intérprete de tabla muy raramente tenía la oportunidad de hacer más que unos solos de improvisación breves durante los conciertos. Incluso hoy en día hay músicos que prefieren un acompañamiento más pasivo del tocador de tabla. El protagonismo del que goza actualmente el intérprete de tabla se debe, sobre todo, a que a mi gurú, Allauddin Khan, le gustaba y animaba a una participación más activa del acompañante de tabla, y por el hecho de que más adelante Ali Akbar y yo mismo lo promovimos.

El acompañamiento de la tabla se conoce con el nombre de *sangat*. Uno de los tipos más popular es el *jawabi sangat*, donde el intérprete de tabla, en cualquier tempo, imita una frase rítmica ejecutada por el instrumentista. Otro tipo de acompañamiento de tabla es el *sath* («juntos») *sangat*, donde la tabla intenta seguir de cerca los patrones rítmicos del instrumento principal, tocando las mismas frases casi simultáneamente hasta que los dos instrumentos acaban una frase juntos en el *sam*. Éste es un momento muy excitante y divertido, tanto para los oyentes como para los músicos, dando por supuesto que exista un mutuo y excelente entendimiento. Cuando hay aún más tensión en los diálogos de sitar-tabla o *sarod*-tabla, el *sangat* es conocido con el nombre de *larant* («pelea»). Muchos melómanos

fervientes piensan a veces que este estilo particular de *sangat* suena demasiado duro y poco musical. Ya hace algunos años que se ha desarrollado un tipo particular de toma y daca conocido con el nombre de *jawab sawal* («pregunta-respuesta»), entre el instrumentista principal y el percusionista. En realidad, todo esto empezó cuando mi gurú, de forma más simple, explicaba una frase musical como maestro y esperaba la respuesta del pupilo, y yo lo desarrollé más adelante, inspirado por el *talya vadya katcheri*, conjuntos de percusión de diferentes tipos en la música karnática. En este *sangat*, primero los músicos tocan una frase muy larga, normalmente cuatro compases en el *tala* en el que está basado la pieza. Cada uno toca cuatro compases, alternativamente, después dos compases, después uno, después medio una y otra vez y después un cuarto, y finalmente se unen para el clímax. Ali Akbar y yo exploramos esta idea y probamos varios experimentos en nuestros duetos. Actualmente, este *jawab sawal* es muy popular, y la mayoría de instrumentistas y sus acompañantes de tabla lo interpretan. De hecho, el público se ha acostumbrado a que se le ofrezca esos diálogos brillantes, llenos de dinamismo y emoción.

## Una riqueza de estilos

De todas las formas de canto y toque de la música india, el lugar más alto es otorgado al *alap*, o *rag alapana*, como se le llamaba originalmente. Un músico de buena tradición normalmente empieza un *raga* con el *alap*, que es una exposición de un solo. En el comienzo del *alap* no hay ritmo, y es muy sereno, lento y espiritual, casi como una invocación. Expresa los *rasas shanta* y *karuna*. El *alap* entero describe la personalidad del *raga*, indicando sus centros tonales, delineando sus frases expresivas fundamentales. Después de ir desplegando gradualmente todo el espectro del *raga*, el *alap* se adentra en lo que se conoce con el nombre de *num tum* (en el canto) o el *jor* (en música instrumental), donde se añade el elemento rítmico, aunque no haya un patrón rítmico cíclico que enmarque la música. El *jor* puede interpretarse en tiempo lento, moderado o rápido. A medida que se van sucediendo las variaciones y desarrollos del *raga* básico, éste se va acelerando y los patrones melódicos se vuelven más intrincados. El *Beenkar* y el *Rababiya gharanas* evolucionaron para crear una tercera sección, o «movimiento», especialmente para música instrumental; se conoce generalmente con el nombre de *jhala*, y contiene muchas partes diferentes. El *jhala* se caracteriza por una velocidad y agitación progresiva, culminando en el clímax.



La India, que tiene una historia en música clásica cuyas raíces se retrotraen a la Antigüedad, y un área geográfica que contiene una multitud de etnias diferentes, tiene una gran abundancia de melodías e innumerables estilos de canto. Muchos de estos estilos son denominados, en principio, como estilos de canto, pero habría que recordar que la música instrumental se basa en esos mismos estilos de canto. Dentro del *raga sangeet*, o el área de la música clásica del norte de la India, los estilos más distintivos son el *dhrupad* y el *khyal*.

Se ha dicho a menudo que el *dhruvapada* (actualmente llamado *dhrupad*) lo inventó en el siglo XV Raja Man Singh Tomar de Gwalior. Ahora sabemos que, aunque no creó ese estilo personalmente, fue quien lo desarrolló para establecer un sistema organizado y dio nueva forma y popularizó el tipo de canto *chhanda prabandha* ya existente. *Prabandha* significa «atado» o «tejido», y en música se refiere a las canciones clásicas organizadas y ordenadas, o *geetis*, que nacieron antes de la era cristiana y evolucionaron después en una serie de períodos musicales. Hasta aproximadamente el siglo XIII, la forma musical *prabandha* era la más popular, pero a partir del siglo XIV hasta el XIX aproximadamente, su relevancia fue sustituida por el *dhruvapada*. Una diferencia esencial entre los dos estilos es que mientras que las canciones de *chhanda prabandha* están en sánscrito, las de *dhruvapada* están en un dialecto hindi.

La palabra *dhruva* significa «inequívoco» o «verdad». Los *dhruvapada* son canciones cuyas letras están dispuestas en un patrón recurrente y prefijado. En un principio, las letras de las canciones de los *dhruvapada* eran alabanzas majestuosas y grandiosas de los dioses y diosas. Dado que esta música era considerada originalmente un vehículo para elevar el alma y el espíritu a un plano superior y se cantaba en templos, los textos de las primeras composiciones *dhrupad* eran de

carácter religioso. Poco a poco, a medida que los músicos eran adoptados, por así decir, por las cortes reales y «protegidos» por el gobernante, los textos de las canciones pasaron de ser alabanzas a Dios a ser elogios elegantes al emperador o rey, aunque seguían teniendo el carácter de temor reverencial y respeto. Algunos *dhruvapadas* eran también elogios de la Naturaleza. Las composiciones *dhrupad* se tocan, generalmente, en un tiempo lento y usan poca ornamentación, cosa que les da un aire grandioso y austero. Dado que los *dhruvapada* proporcionan unos antecedentes para todo el desarrollo musical subsiguiente, esta tradición todavía se estudia y se cultiva.

El estilo musical más importante que apareció después del *dhruvapada* es el *khyal*. Los orígenes y derivaciones del *khyal* no están claros y muchos expertos siguen sin resolver muchos aspectos de este estilo.

La palabra *khyal* puede ser de origen arábigo-persa, y tienen que ver con el concepto de imaginación, fantasía o ideas fantasiosas. La música *khyal* es, efectivamente, imaginativa, elaborada y romántica, a diferencia de las canciones *dhruvapada*, majestuosas, graves y profundas. Las composiciones *khyal* son muy ornamentales y utilizan todos los *gamakas*, de manera que la textura es como de encaje y delicada, muy al estilo del arte y la arquitectura musulmanas.

Como el *dhrupal*, los elementos de *khyal* existían mucho antes de que el estilo se popularizara. Algunos especialistas piensan que el canto *khyal* es una derivación de las canciones religiosas musulmanas de *qawali*, que cantaban muchos indios musulmanes con herencia arábigo-persa. Los especialistas también afirman que Amir Khusru, el gran poeta-músico del siglo XIII, contribuyó a popularizar el estilo *khyal* y tal vez incluso acuñó su nombre. En el siglo XV, los gobernantes Sharqui, que eran grandes mecenas de todas las artes, promovieron el canto *khyal*, pero entonces, durantes los siglos siguientes, aunque se interpretaba, no tenía la importancia y el prestigio del estilo *dhrupad* de las cortes reales. Bajo el reinado del sultán Mohammad Shah (1719-1748), Niyamat Khan, al que el sultán otorgó el título de *Shah Sadarang* (literalmente «siempre lleno de color»), tenía grandes conocimientos musicales y llevó el *khyal* a altas cotas de popularidad



y prestigio. Desde su tiempo hasta la actualidad, su capacidad de atracción ha sido equivalente a la del *dhrupad*, y hoy día es el estilo predominante en nuestra música clásica.

Entre otros tipos de canto hallamos el *tappa*, originalmente un canto musulmán folclórico que cantaban los camelleros, jinetes de caravanas de camellos, del Punjab y que más tarde evolucionó a nivel clásico gracias al famoso músico Mian Shori. Sus composiciones en el idioma punjabí son el mejor ejemplo de las canciones *tappa* y todavía las interpretan algunos cantantes del Punjab y Benarés. Las canciones se caracterizan por el uso extremamente rico de adornos. Tienen un ritmo muy preciso y pueden cantarse en distintos tiempos, normalmente rápidos.

El *tarana* es un tipo de canto similar a los *sargams* o ejercicios de solfeo, pero utiliza sílabas sin sentido en vez de palabras normales, y algunos afirman que hay también algunas palabras persas en estas canciones. Se dice que Amir Khusru fue el innovador del estilo *tarana* de canto. Cuentan que tuvo una competición de canto con Nayaka Gopal, un cantante muy famoso de la corte del sultán Allauddin Khilji. Gopal cantaba y, a continuación, Amir Khusru tenía que imitarlo y cantar exactamente la misma canción. Gopal quedó al principio sorprendido, y después, alarmado, al ver la capacidad de Amir Khusru, y entonces, desesperado, se puso a cantar una canción de tiempo muy rápido en sánscrito, consciente de que Amir Khusru no conocía el idioma. Pero Amir Khusru, que era extremamente rápido e inteligente, imitó inmediatamente el sonido de las palabras, usando sílabas sin sentido que inventaba a medida que cantaba, pero manteniendo la estructura rítmica y melódica que usaba Nayaka Gopal. Y a partir de este hábil truco de Amir Khusru, nació el estilo *tarana*.

Otro estilo que se ha puesto de moda en los últimos cien años es el *thumri*, una composición ligera, melódica y semiclásica. Algunos expertos son de la opinión de que este estilo ha existido durante siglos, pero no adquirió relevancia hasta que se dio a conocer en la corte de Nawab Wazid Ali Shah de Lucknow en la segunda mitad del siglo XIX. Estaba estrechamente relacionado con el estilo de danza *kathak*. Los textos de las canciones *thumri* son románticas y eróticas en

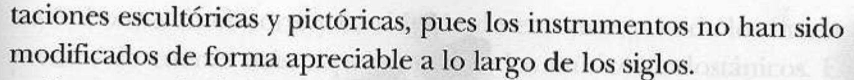
extremo y a menudo, tristes. Muchas de estas canciones describen sentimientos de deseo y el anhelo de una muchacha hacia su amado; otras son lamentos de soledad debida a la infidelidad del amante. El héroe central de los temas es Krishna, como en las composiciones *dhamar*, y es el amante mencionado en la mayoría de las canciones. La relación del *thumri* con el *khyal* es similar a la del *dhamar* con el *dhrupad*. Hay una cierta manera de interpretar las canciones *thumri*, muy melódicas, que diferencia este estilo del *khyal*, y su lirismo y romanticismo melódico puede ser expresado tanto por el vocalista como por el instrumentista. Ocasionalmente, podemos encontrar un tipo de modulación incorporada, cuando cambia el SA, cuando el músico pasa de un *raga* a otro, pues en este estilo se pueden utilizar diversos *ragas* en una misma pieza, a la vez que fragmentos de melodías populares, regionales o folclóricas. Los cantantes *khyal* importantes suelen acabar sus recitales con un *thumri*. De hecho, el público lo espera y lo requiere. Un *thumri* es, generalmente, el plato fuerte de los cantantes o instrumentistas de *khyal*. El mejor canto *thumri* es el procedente de Benarés y Lucknow, y es conocido con el nombre de estilo *purab*. Estas canciones se caracterizan por su gran libertad, su paz y su patetismo. En la actualidad, el estilo Punjab también se ha popularizado mucho debido a su carácter extremamente sensual y a sus adornos melódicos delicadísimos.

## Nuestros instrumentos

Los instrumentos que se utilizan en la música india se dividen en cuatro categorías: los instrumentos de cuerda, que pueden tocarse con el arco o pulsarse; la familia de las percusiones; los instrumentos de viento; y otros varios instrumentos de percusión, hechos de metal, madera o porcelana. Hay un número sorprendentemente extenso de instrumentos, cada uno de ellos con la capacidad de expresar una amplia gama de tono y color, dentro de cada una de las cuatro categorías. Las características de los instrumentos individuales: sus formas y tamaños, sus nombres, la manera de tocarlos, pueden rastrearse en los manuscritos y tratados más antiguos sobre música y en represen-





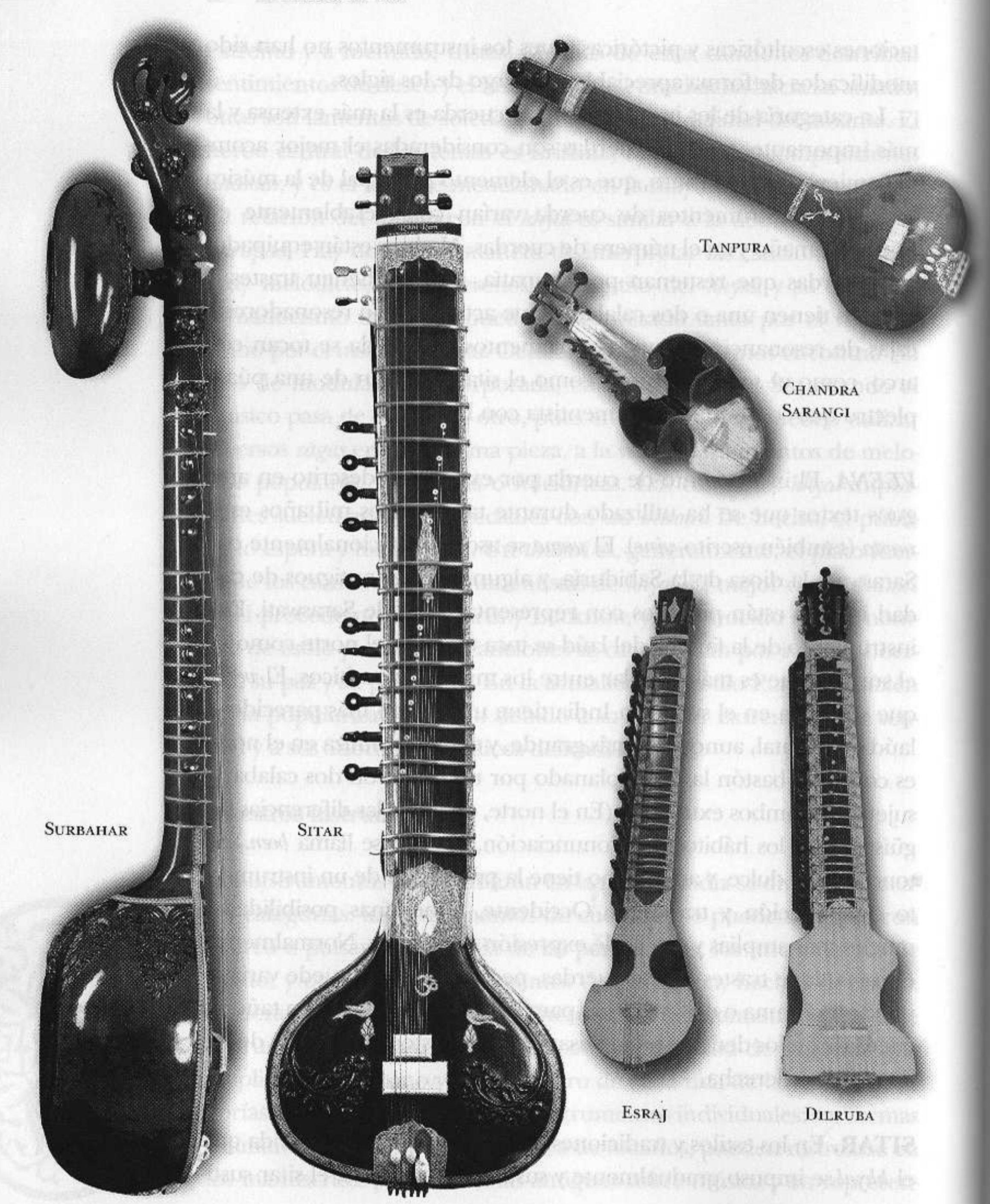


taciones escultóricas y pictóricas, pues los instrumentos no han sido modificados de forma apreciable a lo largo de los siglos.

La categoría de los instrumentos de cuerda es la más extensa y la más importante, pues las cuerdas son consideradas el mejor acompañamiento para el canto, que es el elemento principal de la música india. Los instrumentos de cuerda varían considerablemente en forma y tamaño y en el número de cuerdas. Algunos están equipados con cuerdas que resuenan por simpatía, algunos tienen trastes, y algunos tienen una o dos calabazas que actúan como resonadores o cajas de resonancia. Algunos instrumentos de cuerda se tocan con arco, como el *sarangi*, y otros, como el sitar, precisan de una púa o plectro que sostiene el instrumentista con los dedos.

***VEENA***. El instrumento de cuerda por excelencia descrito en antiguos textos que se ha utilizado durante tal vez unos mil años es el *veena* (también escrito *vine*). El *veena* se asocia tradicionalmente con Saraswati, la diosa de la Sabiduría, y algunos *veenas* antiguos de calidad incluso están pintados con representaciones de Saraswati. Este instrumento de la familia del laúd se toca tanto en el norte como en el sur, aunque es más popular entre los músicos karnáticos. El *veena* que se utiliza en el sur de la India tiene un cuerpo más parecido al laúd occidental, aunque es más grande, y el que se utiliza en el norte es como un bastón largo y aplanado por un lado, con dos calabazas sujetadas a ambos extremos. (En el norte, debido a las diferencias lingüísticas y a los hábitos de pronunciación, el *veena* se llama *been.)* Su tono es muy dulce, y aunque no tiene la proyección de un instrumento de pulsación y trastes de Occidente, tiene unas posibilidades mucho más amplias y sutiles de expresión de matices. Normalmente, el *veena* tiene trastes y siete cuerdas, pero su tamaño puede variar y puede tener una o dos calabazas para la resonancia. El artista tañe las cuerdas con los dedos o puede usar una púa sostenida con dos dedos de la mano derecha.

**SITAR**. En los estilos y tradiciones de nuestra música, a medida que el *khyal* se impuso gradualmente y sustituyó al *dhrupad*, el sitar susti-



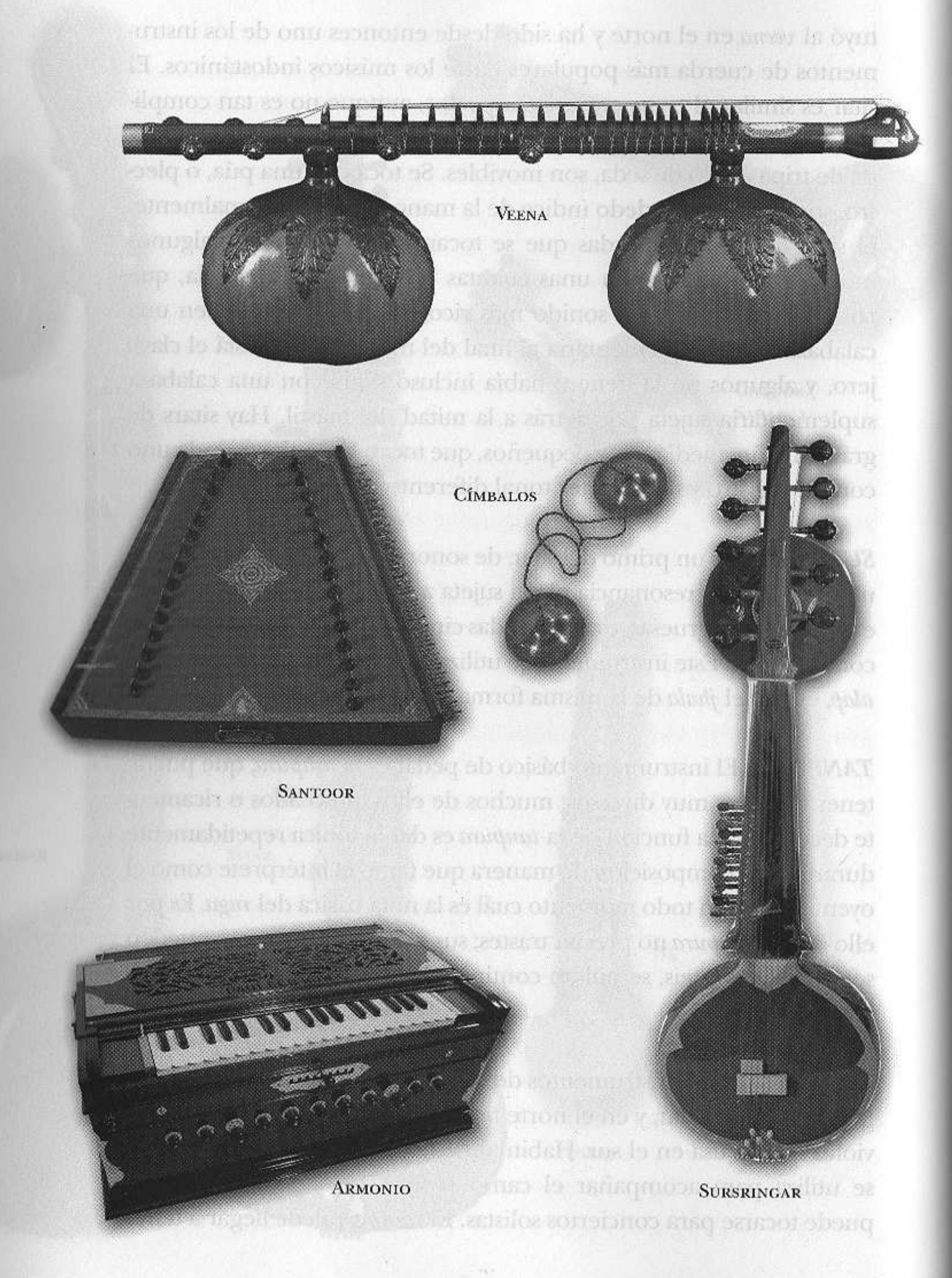



tuyó al *veena* en el norte y ha sido desde entonces uno de los instrumentos de cuerda más populares entre los músicos indostánicos. El sitar es similar al *veena* en varios aspectos, aunque no es tan complicado de tocar, técnicamente hablando. Sus trastes, sujetos con cuerda de tripa o hilo de seda, son movibles. Se toca con una púa, o plectro, sostenida con el dedo índice de la mano derecha; normalmente, el sitar tiene siete cuerdas que se tocan con los dedos, y algunos modelos también tienen unas cuantas cuerdas de resonancia, que contribuyen a crear un sonido más rico. Algunos sitars tienen una calabaza hueca suplementaria al final del mástil, donde está el clavijero, y algunos no la tienen; había incluso sitars con una calabaza suplementaria sujeta por detrás a la mitad del mástil. Hay sitars de gran tamaño, medianos, y pequeños, que tocan las mujeres, cada uno con un registro y un carácter tonal diferente.

***SURBAHAR.*** Es un primo del sitar, de sonoridad grave y gruesa. Tiene una calabaza de resonancia plana sujeta a un extremo, y sus cuerdas, extremamente gruesas, están afinadas cinco tonos por debajo del sitar convencional. Este instrumento se utiliza exclusivamente para tocar el *alap*, el *jor* y el *jhala* de la misma forma que se tocaba con el *been*.

***TANPURA.*** El instrumento básico de pedal es la *tanpura*, que puede tener tamaños muy diversos, muchos de ellos taraceados o ricamente decorados. La función de la *tanpura* es dar la tónica repetidamente durante una composición de manera que tanto el intérprete como el oyente saben en todo momento cuál es la nota básica del *raga*. Es por ello que la *tanpura* no precisa trastes; sus cuerdas al aire, que pueden ser de cuatro a seis, se pulsan continuamente, una tras otra, con los dedos, sin púa.

***SARANGI.*** De los instrumentos de cuerda tocados con arco el *sarangi* es el más popular, y en el norte tiene la misma importancia que el violín que se usa en el sur. Habitualmente, este instrumento pesado se utiliza para acompañar el canto *khyal* o *thumri*, pero también puede tocarse para conciertos solistas. El *sarangi* puede llegar a tener






hasta cuarenta cuerdas simpáticas que vibran por debajo de las cuerdas que se tocan. Normalmente, las tres cuerdas principales que se pulsan son de tripa, pero si el instrumento está afinado en un tono más alto, la primera puede ser de metal. Dada la anchura del cuerpo y el mástil del *sarangi*, el músico debe sostenerlo en posición vertical para tocarlo. Hay otros instrumentos de cuerda con arco no tan populares como el *sarangi*, como la *dilruba*, el *esraj* o la *sarinda*.

***SAROD.*** Otro instrumento importante de cuerda es el *sarod*, que proviene, supuestamente, del *rabab* de Afganistán. Este instrumento se suele tocar con una púa de cáscara de coco o de marfil. El diapasón sin trastes es de metal y las cuerdas principales que se tocan y las rítmicas, además de las dieciséis cuerdas simpáticas, descansan sobre un puente que está sujeto sobre un parche de cuero.

***MURALI.*** La familia de instrumentos de viento cuenta con un gran número de flautas, normalmente de bambú, que pueden ser de diferentes tamaños y un número variado de agujeros. La flauta que se asocia tradicionalmente a Krishna es el *murali*, a veces llamado *bansari*, y Krishna tocando su flauta es un tema favorito en el arte indio.

***SHAHNAI.*** El otro miembro destacado de esta familia es el *shahnai*, que es como un oboe; se cree que es un instrumento de buen augurio, y se toca normalmente en el exterior de una casa para celebrar una inauguración de hogar, el nacimiento de un niño o la ceremonia de la hebra sagrada. También se toca en ciertas celebraciones religiosas. Originalmente se consideraba más bien un instrumento folclórico o popular, pero desde hace unos veinticinco años el *shahnai* ha adquirido prestigio y se puede escuchar actualmente en salas de concierto como instrumento solista acompañado de pedales y percusión.

**TABLA.** De la multitud de instrumentos de percusión que se encuentran en la India en la actualidad, la variedad más popular en el norte es la tabla, que en realidad está constituida por dos instrumentos de percusión, con dos parches de cuero. El tambor más pequeño es la


SHAHNAI

MURALI

SAROD

TABLA, BAYAN

PAKHAWAJ



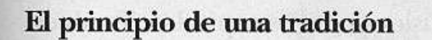
tabla, a la derecha, y el tambor izquierdo, más grave, es llamado *banya,* aunque el conjunto de los dos forman la tabla. La tabla, que puede afinarse con una maceta y que tiene una extensión de una octava más o menos, se ha popularizado únicamente durante los últimos doscientos años y se utiliza básicamente para acompañar composiciones *khyal* o *thumri* o *gats* instrumentales.

***PAKHAWAJ.*** El tambor preferido para acompañar al canto *dhrupad* y *dhamar,* más solemne y serio, la música instrumental tocada por el *been, rabab* y *susringar* era el *pakhawaj,* un tambor de una sola pieza hecho de arcilla con dos caras o cabezas, afinadas en diferentes tonos. De todas formas, actualmente el cuerpo del *pakhawaj* se hace de madera.

**PERCUSIÓN.** El grupo de percusión (excluyendo los tambores, que se consideran una familia diferente) está compuesto por muchos tipos de campanas, *gongs,* pequeños címbalos, castañuelas y lo más curioso, una serie de tazas de porcelana de tamaños graduados que se llenan de agua y se tocan picando las tazas con unos bastoncitos.

# 2. Mis maestros

Los grandes músicos indios, innovadores y gurús



## El principio de una tradición

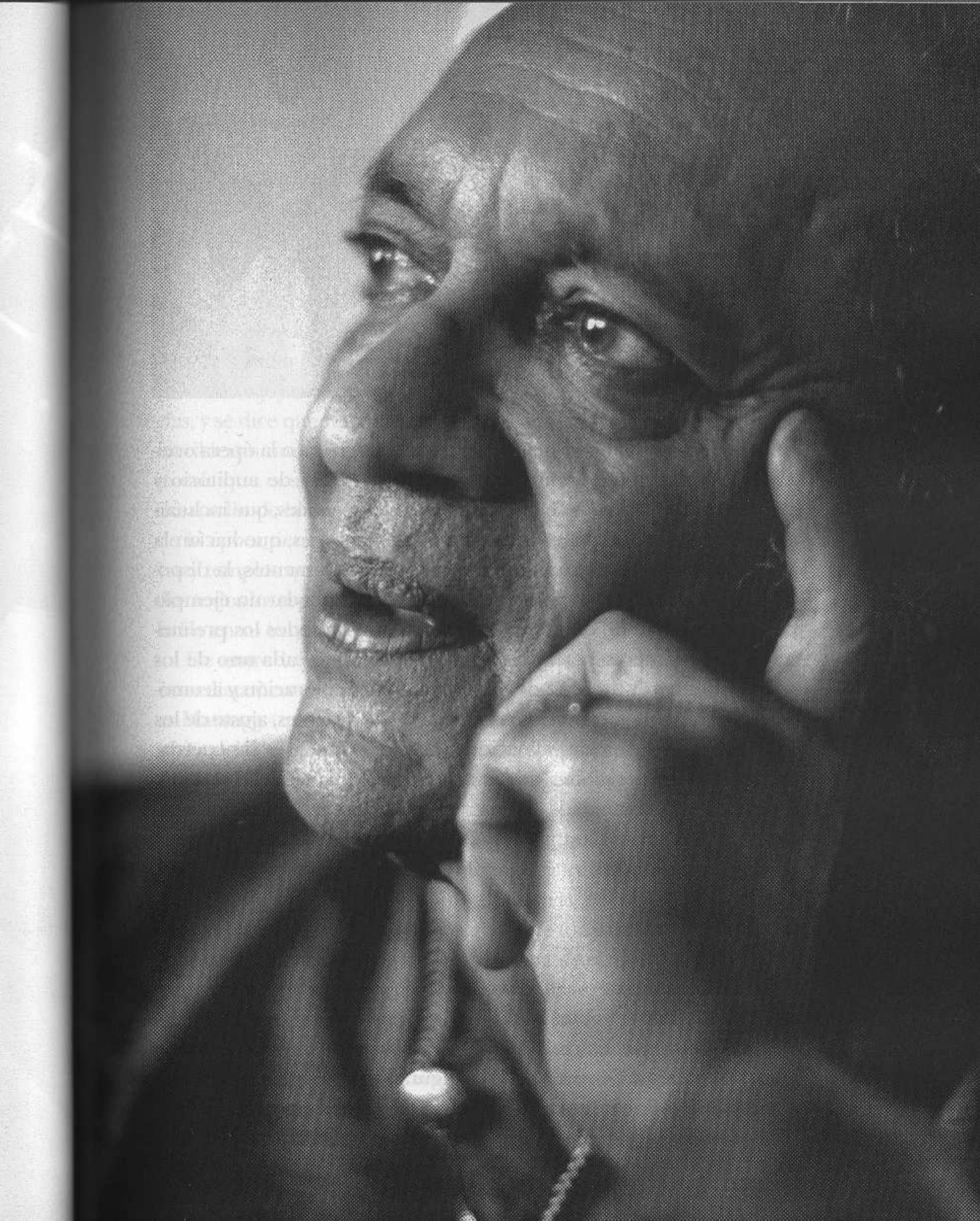
DE TODOS LOS ESPECIALISTAS, músicos y patrocinadores que hicieron las aportaciones de más alto valor a la música india durante los últimos dos mil años, el primer hombre realmente destacable fue Narada. En realidad hubo unos cuantos Naradas, y existe una teoría bastante aceptada que sostiene que «Narada» era más bien un título, y no un nombre, que usaban los expertos en música en los tiempos antiguos. Los especialistas todavía discuten la cronología de Narada, pero la mayoría de musicólogos acepta hoy día que el Narada que conocemos, sobre todo por su espléndido tratado musical, vivió en el siglo I d. de C. Es famoso por su libro *Naradishiksha*, que trata en detalle los principios y técnicas de la música védica *(vaidika)* y posvédica *(laukika)*. En esta obra, la más valiosa de todos los *shikshas* (libros de «formación») del período, Narada versa sobre las notas, la melodía y la métrica y describe la naturaleza santificada y edificante de la música, que aporta serenidad y paz al espíritu del oyente. Habla de las tres escalas antiguas *(gramas)*, que eran la base de la música antigua; los cinco microtonos fundamentales que incorporan los sentimientos y los estados emotivos en sus sonidos; y los orígenes de las sietes notas musicales, que se dice que derivan de las diferentes partes del cuerpo. En sus textos, Narada habla de diversos tipos de *veenas* y explica que cada uno de ellos es apropiado a un cierto tipo de música. Por primera vez se instituyó la escala fija de la música védica (*samagana*), la fuente de inspiración y desarrollo de toda la música india durante más de dos mil años.

Hacia el siglo II d. de C., vivió Bharata, cuyo manual de actores de danza sobre la ciencia del teatro, el *Natyashastra*, es uno de los textos antiguos sumamente valiosos que poseemos sobre la teoría de nuestra música, y se considera todavía hoy una obra indispensable. Como en el caso de Narada, se cree que hubo unos cuantos Bharatas, y se

dice que este nombre se otorgaba como título a los grandes actores de danza en la mitología india. Los treinta y seis capítulos del *Natyashastra* versan sobre la actuación en el escenario; hay seis capítulos dedicados exclusivamente a la música asociada a este tipo de género teatral, y menciones a la música en otros capítulos. También hay pasajes sobre la danza y la interpretación actoral.

En este período de nuestra historia, la música ya había evolucionado hasta un nivel bastante alto, tal como podemos comprobar leyendo textos de la época sobre música. Alrededor del siglo VI a. de C. hubo un renacimiento musical y nació un tipo de música nueva muy bien organizada, *gandharva*, o celestial. La concibió el experto Druhina Brahma (que a veces también es llamado Brahmabharata). Basando su gran tratado en la obra de Brahma, Bharata, el autor del *Natyashastra*, formuló minuciosamente las leyes y métodos esenciales de la música *gandl-zarva*. En la época de este Bharata, la música *gandharva* se dividía en tres categorías: música sagrada interpretada en los templos para rituales y celebraciones, música para las cortes reales y música utilizada exclusivamente para representaciones dramáticas. Bharata comenta en detalle la música *gandharva* y explica cada uno de sus componentes. Las canciones *gandharva* incluían la *dhruvã*, un tipo de canción religiosa o himno que se usaba en las representaciones similares a la ópera, y Bharata habla de ello en profundidad en el *Natyashastra*. (Hay que prestar atención y distinguir entre *dhruva* y *dhruvã*, con una «a» final larga, pues no son lo mismo, ni en estructura ni en el uso que se hace de ellas. *Dhruva* es un tipo de canción *nibaddha prabandha* que se desarrolló en un período posterior, pues «*prabandha*» se refiere a una canción no destinada a actuaciones teatrales, mientras que *dhruvã* sólo se utilizaba para representaciones escénicas.)

Además de dar detalles extremadamente técnicos sobre los elementos de esta música (como, por ejemplo, discusiones a propósito de los dos *gramas* que se utilizaban en la época, descripciones de los dieciocho *jatis* –siete *shuddha* y once mezclados– derivados de los dos *gramas*, *tala* y así sucesivamente), Bharata narra con todo lujo de detalles todos los aspectos de la representación teatral. En ella se combi-





UNA FIESTA DE aniversario con Ravi Shankar (centro), Alla Rakha (primero empezando por la izquierda), el doctor Anjali Mukherjee (primero empezando por la derecha), y muchos otros. Uday Shankar, con la guirnalda, está sentado junto al reputado pintor Jamini Roy.

naba la danza y la música, como en la tragedia griega o la ópera occidental: escenografía, iluminación, decorados, tipos de auditorio y detalles similares. Habla de los conjuntos instrumentales, que incluían *veenas*, los *murali* címbalos y varios tipos de tambores, que hacían la música de estas obras teatrales y describe los instrumentos, la disposición de los músicos y el proceso de afinación. Para dar un ejemplo de la rigurosidad de este tratado, Bharata explica todos los preliminares de una representación escénica, nombrando cada uno de los pasos distintos: disposición de los instrumentos, colocación y acomodo de los cantantes, ejercicios vocales para los cantantes, ajuste de los instrumentos para tocar, afinación de los instrumentos de cuerda, práctica de las posiciones de las manos para mantener el tiempo, interpretación combinada de instrumentos de cuerda y percusión. Después de estos preliminares que describe, y algunos más, empezaba la actuación.

## Las nueve joyas

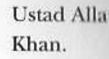


Kalidasa fue un gran poeta y dramaturgo que vivió entre el siglo IV y el V d. de C., pero sus obras literarias se siguen leyendo y son muy apreciadas actualmente. En realidad, he oído a personas que lo equiparan a Shakespeare y a Goethe. La única figura literaria india de estatura comparable es Rabindranath Tagore. En sus obras de teatro, Kalidasa incorpora muchos comentarios sobre música y danza; por ejemplo,



describe claramente varios instrumentos musicales, el uso que hay que hacer de ellos, cómo se afinan, y explica en detalle diversos tipos de danza que se utlizaban en las representaciones teatrales. Kalidasa vivió durante el período conocido como la Edad de Oro de la historia india, cuando el trono lo ocupaban los gobernantes de la dinastía Gupta. En aquella época, la danza clásica y, por supuesto, la música, eran muy apreciadas y se promovía su cultivo en la corte real. El maharajá Chandra-Gupta-Vikramaditya de Ujjain en el siglo V, un mecenas notable y buen conocedor de las artes escénicas, mantuvo en su corte sus «nueve joyas», nueve representantes excelsos de las artes y las ciencias, y se dice que Kalidasa era una de sus «joyas». En aquel tiempo se escribieron muchas obras de religión, política, arte, medicina y astronomía que nos ofrecen un panorama excelente del tipo de vida y el desarrollo de la cultura en aquel período. Las descripciones literarias de la época tienen su equivalente en las esculturas de piedra en cuevas y templos que representan con detalles extraordinariamente vívidos todos los aspectos de la existencia humana y que no han sido igualados en su exquisita belleza y refinamiento.

De entre los diversos estudiosos que vivieron durante los siglos inmediatamente posteriores a la época de Bharata, el más importante es Matanga (que vivió más o menos entre el siglo V y el VII d. de C.), autor del *Brihaddeshi*, que constituye un conjunto de formas musicales regionales, sobre todo, de carácter vocal llamadas *deshi*. En los primeros siglos de esta era, un tipo de música conocido con el nombre de *deshi* se había desarrollado paralelamente al *gandharva* y aportaba nuevos *ragas* y canciones utilizando más instrumentos. A medida que la música *gandharva* entraba en decadencia, la música *deshi* se hizo más popular. Las canciones de la gente de todas las regiones del país fueron compiladas y adaptadas al sistema *deshi*, que era más nuevo. (Los *deshis* o *deshi prabanhas* eran canciones regionales, pero se interpretaban a la manera clásica.) Bharata se había ocupado del tipo de música *deshi* en el *Natyashastra*, pero Matanga lo desarrolló y lo definió completamente en el *Brihaddeshi*. Este nuevo orden de la música *deshi* fue remodelado y se convirtió en la base de otro renacimieno de la música india. Una de las cosas bonitas de la música india es que no



Ustad Alla[...] Khan.



RAVI SHANKAR en los años sesenta.

hay ni una forma ni un estilo que se olviden o abandonen completamente. Al contrario, las formas y estilos se modifican y se incorporan en el «nuevo» sistema, de manera que nuestra música se construye por capas, y cada capa descansa y se inspira sobre la anterior. La primera definición de *raga,* tal y como lo entendemos hoy, aparece por primera vez en el *Brihaddeshi,* aunque en tratados anteriores, tal como hemos observado, la palabra *raga* se utilizaba en relación con otras formas básicas de escalas, como el *gramaraga* o *jatiraga.* Es un hecho establecido que, hasta la época de Matanga aproximadamente, la música clásica se basaba en clases de escala cuyas bases eran las estructuras modales denominadas *jatis* y, actualmente, se cree firmemente que los *ragas* tal y como los conocemos se desarrollaron a partir de los antiguos *jatis.* Matanga habla de muchos *ragas* enumerándolos y describiendo sus características.

En la herencia musical del norte de la India, uno de los poetas de



mayor distinción es Jayadeva, que vivió a mediados del siglo XII en el pueblo de Kenduvilwa, actualmente en Bengala occidental. Jayadeva es famoso especialmente por su composición lírica escrita, sobre todo, en sánscrito (se tomó algunas libertades con la lengua) llamada el *Geeta Govinda,* poemas-canciones de amor erótico que describen el amor del señor Krishna y Radha. Estas canciones son del estilo *chhanda prabandha,* «ligadas» métricamente, y cada una tiene sus propios *raga* y *tala* correspondientes. Aunque la notación musical para cada canción no está incluida en el *Geeta Govinda,* los poemas-canciones se hicieron bastante populares. Incluso hoy en día son interpretadas, tanto por músicos indostánicos como karnáticos, aunque los músicos modernos no siguen necesariamente el *raga* y el *tala* mencionados para cada canción.

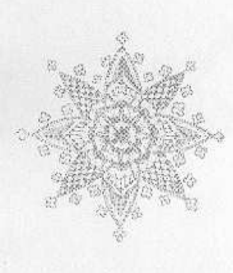
Sharangadeva, que vivió a principios del siglo XIII, fue un especialista eminente cuyo tratado técnico, el *Sangeeta Ratnakara,* todavía es consultado y muy respetado. En esta obra capital, Sharangadeva expone y comenta la amplia gama de formas musicales, sistematiza la antigua teoría musical, describe técnicas de canto de ciertos estilos, profundiza en los *prabandhas* (canciones), enumera ciento ocho *talas* diferentes y explica una infinidad de términos musicales, entre ellos *grama, murchhana, shruti, jati* y *alankar.* Sharangadeva, siguiendo la tradición de expertos y comentaristas, pone por escrito sus opiniones e interpretaciones respecto a la evolución desde el *Natyashastra* de Bharata, pasando por todos los tratados musicales destacables de los últimos diez siglos hasta nuestros días. El *Sangeeta Ratnakara* constituye un análisis asombroso de estos diez siglos de música y es a la vez una puesta al día y un comentario sobre la música de la era de Sharangadeva. Nuestro conocimiento actual del *Sangeeta Ratnakara* procede de la versión de Kallinatha, un especialista que en el siglo XV escribió un extenso comentario sobre la obra.

**Amir Khusru y el «Seh Tar»**

Poco después de la época de Sharangadeva, vivió un innovador y un genio extraordinario, Amir Khusru, que fue no sólo un especialista

sin rival, amante de la música y músico experto, sino también un poeta y un hombre de Estado. Era de origen persa, pero nacido y educado en la India. Se hizo famoso como músico en la corte del sultán Allauddin Khilji, un gobernador pathaní de Delhi, donde era un cantante reconocido. Debido a su talento musical y su gran poder de imitación lo llamaron Shrutidar, un nombre que se da a quien es capaz de reproducir cualquier sonido, sea o no musical, aunque sólo lo haya oído una sola vez. Estuvo tan encumbrado en vida que los historiadores de su tiempo lo glorificaron y le atribuyeron hazañas que no había realizado realmente. De todos modos, es responsable de una serie de modificaciones en instrumentos musicales, y en particular en el sitar, y también de la creación de algunos *ragas* que se tocan en la actualidad y de la popularización y desarrollo de algunos estilos bien conocidos de canto.

Muchos especialistas creen que el sitar ya existía mucho antes de los tiempos de Amir Khusru, con diferentes formas, en diferentes regiones de la India. Se le dieron numerosos nombres: *tritantri veena* (que en sánscrito significa «de tres cuerdas»), *chitra veena* («con siete cuerdas»), o *parivadini*. Pero es un hecho innegable que Amir Khusru realizó ciertas modificaciones y le dio un nuevo nombre al instrumento, «*seh tar*» (que significa en persa «de tres cuerdas»). Una de las innovaciones que introdujo en el «*seh tar*» fue invertir el orden de las cuerdas, dando al instrumento la disposición de cuerdas actual aceptada universalmente. Hay otro instrumento antiguo, el *been* o *veena*, que mantiene el orden antiguo «de dentro para fuera», es decir, la cuerda principal está en la parte interior, y las cuerdas graves están en la parte del instrumento que se encara hacia la mano y la muñeca del músico cuando sostiene el instrumento. Otra innovación que realizó Amir Khusru fue hacer que los trastes fueran movibles. (Los trastes son las bandas metálicas o barras que están dispuestas a lo largo del diapasón del instrumento.) En los instrumentos más antiguos, como la *veena*, los trastes estaban fijados con cera y no se podían mover; pero Amir Khusru sujetó hilo de seda o cuerda fina de tripa a los trastes y los ató por la parte trasera del mástil del sitar, de manera que el músico podía subirlos o bajarlos a voluntad. Según este método, el diapasón





estaba dividido en la octava de siete notas después de eliminar algunos trastes, y los trastes podían moverse arriba o abajo por tonos o medios tonos.

Antes de la época de Amir Khusru, las canciones clásicas *(chhanda prabandha)* eran en sánscrito, que tiene en Oriente la importancia que detenta el latín en Occidente. El sánscrito es a menudo llamado «el lenguaje de los dioses», y en esta lengua se ha escrito un sinfín de obras sobre arte, medicina, religión hindú, ciencia y cultura india. La mayoría de textos eruditos se escribían en sánscrito hasta hace cuarenta o cincuenta años. A partir de la época de Amir Khusru, la lengua de las canciones clásicas pasó del sánscrito al braja bhasha, un dialecto del hindi que se habla particularmente en la región de Mathura y Vrindavan y que se presta muy bien a adaptaciones musicales.

Otro de los logros importantes de Amir Khusru fue el cultivo y la difusión de las canciones *qawali*, que todavía hoy se cantan y son muy apreciadas. Amir Khusru sentó también las bases del estilo *khyal* de canto, algunos de cuyos elementos se basan en las canciones *qawali*.

## El norte y el sur

En el curso de muchos siglos han prosperado en la India dos sistema musicales completamente diferentes: el sistema indostánico del norte, y el karnático del sur. Desde aproximadamente el siglo XIII, los sistemas musicales del norte y del sur se dividieron y siguieron caminos distintos, aunque procedían de una herencia común.

Hacia el siglo XIV se produjeron invasiones de pueblos de culturas foráneas en el norte de la India, y, finalmente, los gobernantes Muhammadan se hicieron con el dominio de estas regiones del país. Bajo el nuevo régimen, se puso en marcha una política más bien anti-cultural, e incluso antihindú. A causa de ello, muchos expertos y músicos, apesadumbrados por la situación, abandonaron el norte y se instalaron en otras partes de la India. En efecto, muchos de ellos, que eran brahmines devotamente religiosos, emigraron al sur, donde pensaron que su arte y su lengua estarían mejor protegidos y apreciados y podrían cultivarlos en grado mucho mayor.



CANCIONES protagonizadas por figuras religiosas, como Radha-Govinda, que aparecen aquí bajo un árbol, se conocen con el nombre de *kritis*.

En el sur, muchos músicos estaban al servicio de los gobernantes hindúes, y en muchos casos los templos también funcionaban como patrocinadores para los artistas de la escena. Cada templo tenía un gran patio donde se podían organizar conciertos, debates y otras actividades. De esta manera, el pueblo llano podía tener contacto con la música clásica. Cualquiera que lo deseara podía asistir a los conciertos en los templos. Por otra parte, en el norte la música clásica seguía siendo exclusivamente para la corte y un pequeño grupo de magnates que podían permitirse contratar músicos para residir en sus palacios. Dado que en el sur el sistema era muy abierto y se producía un auténtico intercambio musical, la música karnática se desarrolló de una forma altamente organizada, con pocas irregularidades en el concepto y el tratamiento de la música.

No es difícil comprender por qué la lengua desempeña un papel fundamental en la evolución de los sistemas indostánico y karnático, puesto que la música vocal es la base de toda la música clásica india. El sánscrito era la lengua de los intelectuales, de los músicos y estudiosos, y de los religiosos. Cuando los gobernantes Muhammadan tomaron el poder en el norte, ignoraban la lengua sánscrita. Pero lo que puede parecer una mera diferencia lingüística por parte de los gobernantes musulmanes era mucho más que eso, y se trataba de una auténtica dicotomía cultural y religiosa. A partir de este período, el



sánscrito dejó de ser la primera lengua de la música indostánica, y fue sustituida, al menos en lo que respecta a la música vocal con letras, por el dialecto braja bhasha.

En el sur, aparte del sánscrito, las lenguas principales son el kanarés, el tamil y el telugu; y un gran número de letras de canción se componían en estas lenguas. Otra diferencia básica entre el sistema del norte y el del sur estriba en la presentación y tratamiento de la música. Algunos *ragas* indostánicos que se tocan en el sur reciben otros nombres. Por ejemplo, el indostánico *Thinjoti* se rebautizó con el nombre de *Senjiroti* en el sur, y el *Raga Kafi* se convirtió en *Raga Kapi*. Después hay *ragas* que utilizan más o menos las mismas notas en ambos sistemas pero tienen nombres completamente diferentes. El *Raga Malkauns* del norte corresponde al *Hindolam* del sur, y los indostánicos *Bhupali* y *Durga* son conocidos respectivamente con el nombre de *Mohanam* y *Suddhasaveri* en el sistema karnático. Algunos *ragas* típicamente norteños, como el *Bihag*, el *Khamaj* (o *Kamas*, como es denominado en el sur) y el *Sindhi Bhairavi* se hicieron famosos en el sur y conservaron más o menos los mismos nombres. En muchos casos, también ocurre que un *raga* típico del sur tiene el mismo nombre en el norte, pero es bastante diferente del original. Entre ellos podemos citar los *ragas* karnáticos *Todi*, *Bhairavi*, *Kanada* y *Sahana*.

En general, la música karnática se caracteriza por un grado mucho mayor de precisión que la música del norte y se basa en un sistema organizado de forma muy estricta. El porcentaje de composiciones fijas tocadas por artistas también es mucho mayor. El embellecimiento sobre formas fijas es uno de los elementos principales en la actuación musical karnática, mientras que en el norte se pone más énfasis en la improvisación, yendo más allá de las formas básicas. Tal vez a causa de la organización y la disposición lógica de la música del sur, al occidental le resulta más fácil aprender el sistema karnático, tanto si le interesa la música vocal, los instrumentos o tocar el *mridangam*, el tambor de dos caras que es más popular en el sur.

En el sistema karnático, la música instrumental sigue muy de cerca el patrón vocal completo, incluso hasta el punto de interpretar todas las canciones tradicionales exactamente de la misma forma como las

interpretaría un cantante. Esto se aplica ciertamente a instrumentos como la *veena*, el *venu*, la flauta, y también el violín. El violín ha sido el instrumento de arco más popular del sur, siendo utilizado durante los últimos trescientos años tanto como instrumento de acompañamiento para música vocal como instrumento solista en manos de un maestro. Su posición es comparable a la del *sarangi* del norte.

## Los músicos y teóricos de la música karnática

Aunque este libro trata primordialmente de la música indostánica, no está fuera de lugar mencionar de forma breve algunos de los especialistas y artistas destacados que contribuyeron a dar forma al sistema musical del sur. Entre el siglo XIV y el XVI d. de C., Vidyaranya, Ranamatya y Vitthala aportaron todos ellos importantes innovaciones a dicho sistema musical. Un pionero en la música karnática, desde el punto de vista práctico más que teórico, fue Purandhara Dasa, un compositor de considerable importancia en el siglo XVI, que escribió, según se dice, 475.000 canciones, mayormente en kanarés y en sánscrito. Venkatamakhi, que vivió a principios del siglo XVIII, es famoso por su obra erudita, *Chaturdandi Prakashika*, y por sus reformas en el sistema de escalas. Hay tres músicos que vivieron hace ciento cincuenta años que son considerados como la «trinidad musical» de la música karnática: Swami Tyagaraja, Muttu Swami Dikshitar y Shiama Sastri. Tyagaraja era un gran compositor y escribió todas sus canciones en la lengua de la corte del sur, el telugu. Se dice que la música fluía de él como chorros de agua de una fuente. Era un devoto del Señor Rama (una encarnación de Vishnu) y era un hombre muy piadoso. Todas sus canciones versan sobre el Señor Rama y sus logros. Hoy día, estas canciones son conocidas con el nombre de *kritis*, y hay al menos una que se incluye siempre en los recitales de música karnática. Dikshitar y Shyama Sastri compusieron ambos cancioneros importantes, la mayoría en sánscrito. Son composiciones bellas, como joyas, en un tiempo lento o moderado, y son, en gran parte, canciones religiosas. Cuando decimos «canciones religiosas» no nos referimos necesariamente a canciones de carácter sagrado o espiritual, sino a



RAVI SHANKAR y Ali Akbar Khan.

canciones cuyos personajes principales son figuras religiosas, como Shiva, Krishna o Rama. Estos personajes divinos son descritos como seres humanos, con todo el patetismo, el humor y el amor de los mortales. Las canciones pueden interpretarse con intención religiosa o bien como una narración de las aventuras de los dioses.

## El gran nuevo despertar

El período de casi doscientos años que vino a continuación de Amir Khusru es considerado el «Período Oscuro» en la historia del norte de la India. Las guerras devastaron el país y el progreso cultural se detuvo. Pero entonces, al igual que el Renacimiento que se dio durante los siglos XV y XVI en Europa, se produjo un nuevo despertar en la cultura india. En nuestra historia musical, el primer nombre relevante de este período es Raja Man Singh Tomar de Gwalior, que es principalmente conocido como el organizador del estilo de canto *dhruvapada*. Con la ayuda de algunos de los grandes músicos versátiles conocidos con el nombre de *nayakas*, Raja Man revisó el estilo de canto *dhruvapada*, un desarrollo del canto *prabandha*, y le dio una nueva dirección y forma. Durante el Período Oscuro, este estilo había sido mantenido activo gracias a la secta Vaishnav, seguidores de Vishnu, que eran músicos-santos en la ciudad de Vrindavan, a orillas del río Jamuna, justo al norte de la parte central de la India. Raja Man revitalizó el estilo y promovió nuevas composiciones *dhrupad* en alabanza de los dioses y diosas o de los emperadores. También organizó

encuentros de música y reuniones y fundó una de las primeras escuelas de música.

Swami Haridas, un yogui famoso, un santo hindú y cantante que perteneció a esta secta Vaishnav, vivió en Vrindavan gran parte de su vida y, aunque nunca estuvo ligado a ninguna corte real, fue conocido como uno de los músicos más prominentes antes y durante el principio del reinado de Akbar, en el siglo XVI. Swami Haridas impartió su notable conocimiento sobre temas musicales a Tan Sen, cuyo nombre sobresale como uno de los más respetados en toda la tradición musical indostánica del norte. Los logros, la fuerza y el efecto de la música de Tan Sen dieron pie a muchas historias sobre él. Las historias son un conglomerado de hechos históricos y leyendas que han sido tejidos y transmitidos de una generación de músicos a la siguiente.

Se nos ha dicho, por ejemplo, que gracias a la bendición de un santo musulmán, Hazarat Pir Mohammad Ghaus, en Gwalior un cierto brahmin y su esposa tuvieron un hijo al que bautizaron Ramtanu. El santo predijo que el niño se haría muy famoso cuando fuera mayor. En su adolescencia, el joven Ramtanu no daba muestras de que la predicción fuera a cumplirse. De todos modos, era capaz de imitar cualquier sonido que escuchara. Un día, cuando Swami Haridas y algunos de sus discípulos estaban acampados en el bosque, el joven Ramtanu se escondió detrás de un árbol y rugió como un tigre. Los discípulos se aterrorizaron pero Swami Haridas, que sabía que no había tigres en aquella región, encontró al muchacho y reconoció su talento extraordinario. Quedó tan impresionado con el chico que pidió permiso a su padre para acogerlo como discípulo. Y durante diez años, Ramtanu se quedó con Swami. Entonces se unió a la corte de Rani Mrignaini, la reina viuda de Raja Man Singh en Gwailor, donde vivía el santo musulmán que había predicho su fama. En la corte real, Ramtanu se enamoró de una bella joven musulmana, y, animados por la reina y el santo, se casaron. Ramtanu se convirtió al islam y su nuevo nombre fue Ata Mohammad Khan. Ocasionalmente volvió a Vrindavan para aprender a los pies de Swami Haridas y para ampliar su repertorio musical. El swami, que era bastante viejo, murió pronto, y no mucho más tarde, el musulmán también murió, y dejó toda su fortuna a Ata Mohammad. El joven adquirió grandes poderes en yoga y misticismo sufí (un culto musulmán) del swami hindú y del santo musulmán. Después de haber servido varios años en la corte de Raja Ram, el gobernador de Rewa, Ata Mohammad se convirtió en el director musical en la corte del emperador Akbar el Grande en Agra, y la primera de las «joyas» del emperador. El emperador Akbar, como el gran gobernador gupta Vikramaditya, fue un mecenas de las artes durante todo su reinado, y durante su tiempo los estudiosos y artistas de la escena hicieron grandes progresos en música, y el estilo *dhrupad* de canto alcanzó su máximo apogeo y popularidad. Akbar otorgó a Ata Mohammad el título de Mian Tan Sen, que es el que le ha dado renombre hasta el día de hoy.



Se dice que Tan Sen tenía unos poderes ocultistas tremendos, y parece ser que obraba milagros mediante la música. Cantando el *Raga Deepak,* supuestamente encendía lámparas de aceite, o cantando el *Raga Megh Malhar* provocaba la lluvia. Se dice que Tan Sen era *nad-siddha,* que significa que tenía un dominio absoluto del sonido, especialmente del sonido musical. Se cree que, o bien creó, o bien, según algunos especialistas, popularizó una serie de *ragas* que aún se asocian a su nombre, como el *Mian ki Malhar, Mian ki Todi, Mian ki Sarang* y *Darbari Kanada.* Tan Sen también inventó un instrumento llamado *rabab,* un poco diferente del *rabab* persa o afgano, y lo llamó *rudra been.*

## Los descendientes de Tan Sen

Dos famosos linajes de tradición musical *(gharanas)* descendieron de Tan Sen. Uno surgió a partir de su hijo Bilas Khan y es conocido con el nombre de Rababiya *gharana,* porque sus miembros tocan el tipo de *rabab* inventado por Tan Sen. El otro linaje procede de la familia de la hija de Tan Sen, Saraswati, que estaba casada con un músico de *been* notable, Misri Singh (que más adelante fue rebautizado Nabat Khan, a raíz de su conversión al islam). Esta rama, llamada la Beenkar



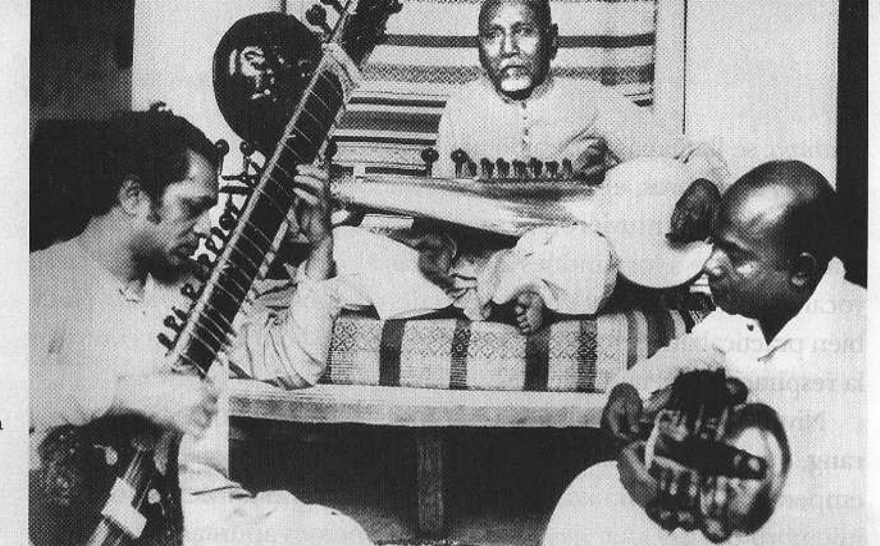


*gharana*, se llamaba así debido al instrumento principal que empleaban sus miembros, el *been*. Aunque Tan Sen y su familia se convirtieron al islam, mantuvieron la santidad y la profunda cualidad espiritual inherente a los hindúes al ejecutar el *rag alapana*, sea en versión vocal o instrumental, y en el canto de composiciones *dhrupad*. También practicaban ejercicios hindúes yóguicos y tántricos para controlar la respiración del cuerpo y de la mente.

Niyamat Khan, que recibió más adelante el título de Shah Sadarang, que significa «siempre colorido», era un músico en la corte del emperador Mohammad Shah en la primera mitad del siglo XVIII y miembro del Beenkar *gharana*. Como ya hemos apuntado, fue el responsable de llevar el estilo *khyal* a su pleno apogeo y de darle el prestigio del que carecía anteriormente. El canto *khyal* existía en una forma muy primaria en el siglo XIII, en la época de Amir Khusru y mejoró sensiblemente en el siglo XV cuando los gobernantes Sharqui estaban en el poder. El mismo Sadarang compuso cientos de miles de canciones *khyal*, en casi todos los *ragas* distintos, que todavía se cantan con mucho ardor.

Gracias a algunos de los descendientes de Tan Sen que pertenecían a las familias Rababiya y Beekar, principalmente Nirmal Shah, Omrao Khan y Bahadur Sen, hubo muchos instrumentistas buenos en la segunda mitad del siglo XIX que fueron músicos brillantes. Los dos primeros mencionados eran excelentes intérpretes de *been*, y Bahadur Sen era un intérprete notable del *susringar*; todos eran grandes maestros, o *ustads*, palabra que significa prácticamente lo mismo que gurú. Fueron responsables de la educación de muchos músicos famosos con los instrumentos que pusieron de moda: el sitar, el *surbahar* y el *sarod*. Entre sus discípulos estaban Bande Ali Khan, un músico de *been* que estableció el *Kirana gharana* en el estilo de canto *khyal;* Ghulan Hussein y su hijo, Sajjad Hussein, que tocaban el *surbahar;* Enayat Hussein Saswanwale, que era un cantante *khyal;* Mithailal, un músico *been;* Pannalal Bajpeyi, el sitarista; Fida Hussein, que tocaba el *sarod;* y otros muchos, demasiados para citar aquí. Estos músicos están entre los grandes maestros de finales del XIX y principios del XX, que transmitieron la tradición de Tan Sen a sus propios discípulos.

SARASV
es la di
conoci
superio
la mús
las arte



ALLAUDDIN KHAN dando una clase a su hijo, Ali Akbar Khan (derecha), y a Ravi Shankar.

Mohammad Khan del Rababiya *gharana* y Wazir Khan del Beenkar *gharana* eran los últimos gigantes pertenecientes a la familia y la tradición de Tan Sen, aunque el nieto de Wazir Khan vive actualmente en Calcuta y es respetado por tocar el *been*, el canto *dhrupad* y las composiciones *dhamar*.

Tres cantantes *dhrupad* francamente eminentes de principios del XX fueron Allabanda y su hijo Nasiruddin Khan y Zakiruddin Khan (hermano mayor de Allabanda), cuyos nietos, los hermanos Dagar, han mantenido fielmente la tradición del canto *dhrupad-dhamar*.

Emdad Khan fue uno de los grandes intérpretes de sitar de este siglo que, inspirado por el gran intérprete de *surbahar*, Sajjad Mohammad, aprendió también a tocarlo. El hijo de Emdad Khan, Enayat Khan, fue uno de los sitaristas más requeridos de su generación. Cuando murió, en 1938, su hijo Vilayat Khan sólo tenía catorce años; desde entonces se ha convertido en uno de los grandes sitaristas de nuestros días.

Hay dos grandes expertos y profesores de este siglo que han contribuido enormemente al desarrollo científico y al cultivo de nuestra música. El primero es Vishnu Digambar Paluskar, un seguidor del *gharana* Gwalior de cantantes *khyal*. Era un músico soberbio, y a finales de su vida se volvió muy religioso, incluso alcanzó estatus de santo, y se dedicó a cantar únicamente canciones devotas. Bajo su tutela personal, muchos estudiantes de música se formaron como cantan-



tes excelentes. Otra de sus contribuciones fue unos cuantos volúmenes de composiciones cantadas, la mayoría en el estilo *khyal*, con un sistema de notación desarrollado por él mismo. La aportación más importante de Vishnu Digambar fue la creación de escuelas de música, conocidas con el nombre de Gandharva Sangeet Maha Vidyalaya, en algunas de las ciudades más grandes de la India. Gracias a estas escuelas, en vez del sistema más directo, y selecto, del *gurú-shishya*, fue posible que muchos jóvenes accedieran al estudio de nuestras tradiciones musicales. Hasta hace poco, muchos músicos profesionales del norte de la India no eran reconocidos debidamente, tal como ocurrió con los grandes pintores en el París de principios del siglo XX. Eran respetados por su arte pero los criticaban severamente y los rechazaban por la mala vida que llevaban. Algunas veces ha ocurrido lo mismo con los viejos músicos de jazz de Estados Unidos. Con la implantación de estas escuelas de música, los chicos y las chicas de buena familia, con educación, podían volver a emprender carreras musicales.

El otro nombre indispensable como promotor de la música clásica entre el gran público en la India moderna es V. N. Bhatkhande, que fundó en los años veinte el Marris College of Music en Lucknow, que ahora se llama Bhatkhande Sangeet Vidyapeeth. Este especialista introdujo la musicología además de la formación musical y organizó muchos congresos y simposios a los que asistían expertos de alto nivel. Bhatkhande había publicado muchos volúmenes de *chizas* tradicionales («letras de canción» en urdu o «composiciones») y diversos libros de teoría musical, y diseñó un sistema de notación musical que es actualmente el más empleado para el registro gráfico de la música indostánica. Aunque no era un intérprete de escena, viajó mucho e hizo grandes esfuerzos para coleccionar y archivar composiciones inestimables de *dhrupad*, *dhamar*, *khyal* y *tarana*.

## Mi gurú venerado

Ustad Allauddin Khan de Maihar, en la India Central, es un famoso discípulo de Wazir Khan y extraordinario profesor e intérprete. Este

hombre sabio y santo fue mi gurú venerado, y a él le debo mi devoción y amor hacia mi formación musical.

Lo vi por primera vez en un congreso, el All-Bengal Music Conference, en diciembre de 1934. A diferencia de los otros músicos, que vestían trajes coloridos, turbantes y joyas, e iban engalanados con medallas, él parecía muy normal y discreto, nada pintoresco. Pero incluso en mi falta de madurez y criterio no tardé mucho en darme cuenta de que sus cualidades superaban ampliamente la elegancia chillona de sus colegas. Parecía brillar con un fuego que provenía de su interior. Aunque entonces no sabía suficiente música para discernir su grandeza musical, me sentí totalmente arrollado por su presencia. Baba siempre ha sido muy estricto y disciplinado con sus alumnos, pero se había impuesto a sí mismo un código todavía más estricto cuando era joven, practicando a menudo entre dieciséis y veinte horas al día, durmiendo muy poco y pasando con el mínimo de necesidades materiales básicas. A veces, cuando estudiaba, ataba su largo cabello con un cordón y el otro cabo lo ataba a un timbre en el techo de manera que, si se dormía mientras practicaba y bajaba la cabeza, la cuerda se estiraba, sonaba el timbre y así lo mantenía despierto. Desde su más tierna infancia, Baba estaba preparado y decidido a sacrificarse por la música. Toda su vida la consagró a la música.

Allauddin Khan era hijo de una familia de agricultores hacendados en Bengala. No tenían mucho dinero, pero tenían muchas tierras y animales. Su familia era bengalí musulmana, y se había convertido al islam hacía sólo tres o cuatro generaciones. Vivía en un pueblo predominantemente hindú, y todos hablaban bengalí. Y a pesar de que toda su familia era musulmana, Baba conocía bien las maneras hindúes y sus costumbres y ceremonias. Más adelante cultivó un tipo de vida que era una bella fusión de lo mejor de ambas culturas.

El padre de Baba tocaba el sitar para la familia y para su propio disfrute, y su hermano mayor, Aftabuddin, era un músico muy talentoso y versátil que tampoco tocaba como profesional, sino que tocaba únicamente para expresar la música que sentía en su interior. En sus últimos años se volvió muy religioso, y era reverenciado tanto por los hindúes como por los musulmanes que lo conocían. Por lo que fue natural



que la inclinación musical del pequeño Alam, que es como lo llamaba su familia, se intensificara escuchando a su padre tocando el sitar y a su hermano, que tocaba varios instrumentos, la flauta, el armonio (un teclado pequeño, como una caja), la tabla, el *pakhawaj* y la *dotara* (un instrumento de dos cuerdas). El pequeño Alam se colaba en el cuarto de los instrumentos de su casa e intentaba tocar algunos de los instrumentos de su hermano mayor, y a menudo lo castigaban por ello. Cuando su familia se dio cuenta de que Alam sentía un amor apasionado por la música, se preocupó pensando que tal vez querría convertirse en músico profesional y no lo animaron a ello, pues la música no se consideraba una profesión respetable para un joven. Cuando el joven Alam quiso marcharse y dedicar su vida a la música, su hermano, que tenía influenca sobre él, no se lo permitió. La familia prefirió que hiciera estudios normales en la escuela.

Baba nos explicó que cuando tenía ocho años ya no soportó la estricta disciplina y el estudio impuesto de los libros. Detestaba estudiar y constantemente lo castigaban por hacer lo que más le gustaba: la música. Entonces se escapó sin decir palabra a un pueblo cercano, donde se unió a un grupo de músicos itinerantes dirigidos por un famoso músico que tocaba el *dhol*. (Aunque el tambor llamado *dhol* o *dholak* se encuentra por toda la India con diferentes tamaños y formas, el *dhol* que aquí se menciona es típico de Bengala. Es un tambor de dos caras y se toca con la mano en la parte derecha y con una baqueta en la izquierda.) Baba les contó a los músicos que era huérfano, y lo aceptaron en el grupo, sintiendo pena por el pobre niño abandonado. Entonces viajó de gira con los músicos y llegaron a la ciudad de Dacca, la capital actual de Pakistán oriental. Siendo miembro de ese grupo, Baba tuvo la oportunidad de aprender a tocar bastante bien una serie de instrumentos de percusión: el *dhol*, la tabla y el *pakhawaj*. También aprendió a tocar el *shahnai* y algún otro instrumento de viento: el clarinete, la corneta y la trompeta. Durante todo este tiempo en que Baba viajó con ese grupo de músicos y se instaló en Dacca, no se comunicó con su familia. Naturalmente, cuando se dieron cuenta de que se había marchado, se desesperaron. Lo buscaron por todas partes, hasta que lo dieron por perdido.

## Las primeras aventuras de Baba

Los primeros cuarenta años de la vida de Baba estuvieron llenos de aventuras y sufrió experiencias insólitas, casi increíbles, por su intenso amor a la música. Baba no aclaró nunca cuánto tiempo pasó con esos músicos o cuántos años estuvo viviendo en Dacca, pero dice que llegó a Calcuta hacia los catorce o quince años. Recuerdo cuando me contaba las penurias que pasó allí.

Fue a visitar a uno de los cantantes bengalíes más famosos del momento, Nub Gopal, un hindú muy devoto y ortodoxo. Baba instintivamente pensó que era mejor si decía que él también era hindú cuando se presentó al maestro, por lo que tomó un nombre hindú. Nub Gopal percibió la enorme pasión y el gran talento del muchacho para el canto, pero advirtió a Baba que él había aprendido música en el antiguo estilo tradicional y que le enseñaría sólo si tenía la paciencia de aprender de la misma forma. Es decir, Baba debería aprender y practicar *sargams*, *palta* y *murchhana* (solfeo, escalas y ejercicios) durante doce años. Sólo entonces, Nub Gopal le empezaría a enseñar las composiciones tradicionales. Le dijo que eso no tomaría tanto tiempo, pues Baba ya tendría una sólida base. Baba estuvo de acuerdo y se dedicó apasionadamente al estudio, pero, por desgracia, al cabo de unos siete años, Nub Gopal murió. Baba quedó tan apesadumbrado por su muerte que, por respeto a su maestro, hizo la promesa de no dedicarse jamás al canto. Según decía Baba, la formación excelente que recibió de su maestro en aquellos siete años estimularon su sensibilidad musical hasta tal punto que podía registrar mentalmente, o escribir en papel, cualquier música que oyera. Esta habilidad le resultaría muy provechosa en el futuro. Durante los siete años que Baba siguió las enseñanzas de Nub Gopal, trabajó en el Star Theatre (dirigido por Girish Ghosh, el padre del teatro bengalí) como tocador de tabla en la orquesta para hacer algo de dinero, y tomó clases de violín con un importante maestro indio cristiano. Baba también participaba en las sesiones orquestales frecuentes organizadas por un notable compositor, Habu Dutt, que era el hermano del famoso Swami Vivekananda. Habu Dutt había estudiado



música oriental y occidental y mantenía una orquesta con la que tocaba *ragas* y *talas*. Utilizaba todos los instrumentos occidentales y también algunos instrumentos indios. Esto inspiró más adelante a Baba para crear su propia orquesta, la Maihar Band, que fue muy famosa durante un tiempo.

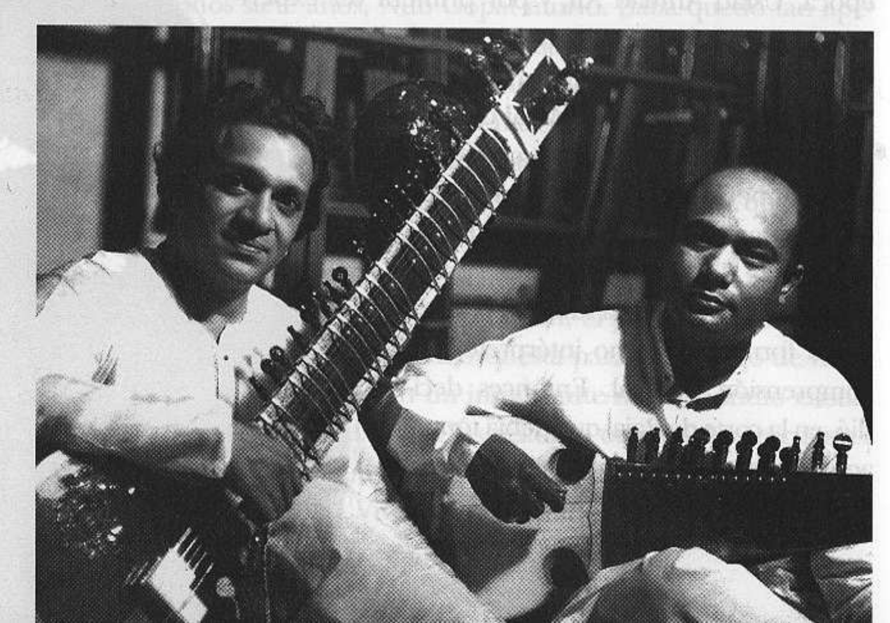
A menudo daba miedo escuchar las penurias que contaba Baba de sus años mozos en Calcuta. La escasa paga que recibía en el Star Theatre y las entradas adicionales que recibía de vez en cuando de sus recitales irregulares, todo era para regalos u ofrendas para sus maestros, frutas o dulces, en señal de gratitud por sus lecciones. Por lo general comía una vez al día en un *anna chhatra*, unos comedores para pobres que subvencionaban algunas familias ricas. (Hasta hace poco existían en todas las ciudades, como una forma común de caridad.) El resto del día, Baba o bien pasaba hambre o se contentaba con un puñado de garbanzos y un poco de agua del Ganges. No tenía alojamiento estable. A veces tomaba una habitación en un albergue barato, y otras se instalaba en un establo de alguna mansión de ricos.

Cuando ya había cumplido los veinte, Baba fue a una ciudad llamada Muktagacha, que entonces era Bengala oriental, y ahora es Pakistán oriental. Fue allí, en la corte de Raja Jagat Kishore, donde oyó al célebre tocador de *sarod* de la época, Ustad Ahmad Ali, y por primera vez experimentó el efecto pleno del músico y la belleza de la música. En sus estudios con Nub Gopal, Baba intuyó que se iba acercando al dominio de la música clásica estricta, pero cuando murió su gurú, pensó que se había quedado únicamente en el umbral del santuario de la música. Se dio cuenta de que necesitaba otro buen maestro para subir un peldaño en su formación como intérprete y su comprensión musical. Entonces decidió, en la corte de Raja, que debía tomar aquel músico como gurú y aprender a tocar el *sarod*. El fervoroso deseo de

Baba de aprender y una recomendación del rajá persuadieron a Ahmad Ali de aceptar al chico como discípulo. Cuando Baba empezó a aprender de Ahmad Ali, abandonó todos sus intereses musicales diletantes del pasado y se consagró al *sarod*. Los siguientes cuatro años más o menos los dedicó a viajar y a trabajar con su *ustad*, sirviéndolo en todo, incluso cocinando para él, y estudiando y practicando música a fondo.

Al cabo de un tiempo, Ahmad Ali dejó la corte y viajó a su hogar, la ciudad de Rampur, y llevó a Baba consigo. Por aquel entonces, Baba había aprendido bastante sobre el arte y la técnica del *sarod* y había asimilado gran parte de los conocimientos de su *ustad*. De alguna manera se dio cuenta de que Ahmad Ali se mostraba un tanto aprensivo respecto al nivel logrado por Baba, y temía que Baba lo superara como músico. Un día, el gurú llamó a Baba y le dijo que ya le había impartido suficiente *taleem* (formación) y lo alabó por haber logrado un alto nivel como músico. Le dijo que había llegado el momento de que saliera al mundo y tocara y que estableciera su propia reputación siguiendo la tradición de *sikkha, dikkha* y *parikkha* (derivaciones del sánscrito original *shiksha, diksha, pariksha*, que significan «formación», «iniciación» y «evaluación»).

Dado que Rampur era la sede más importante de la música clási-



RAVI SHANKAR y Ali Akbar Khan.



ca indostánica, Baba estuvo exultante cuando supo que había casi quinientos músicos que pertenecían a la corte de su Alteza el Nawab de Rampur. De todos éstos, había al menos cincuenta que estaban entre los artistas más importantes y famosos de toda la India. Había cantantes de *dhrupad, dhamar, khyal, tappa* y *thumri*, así como tocadores de *been, susringar, rabab, surbahar;* sitar, *sarangi, shahnai*, tabla, *pakhawaj* y muchos otros instrumentos. Encabezando todos estos músicos estaba el gran Wazir Khan, miembro del Beenkar *gharana* y, por lo tanto, de la familia de Tan Sen. Era el gurú del *nawab* y, en su asiento al lado del trono del *nawab*, gozaba de una posición única en aquella época. Después de dejar a Ustad Ahmad Ali, Baba fue a una especie de «juerga» musical, y conoció a todos los *ustads* y estudió un poco con muchos de ellos durante un año aproximadamente. Estaba completamente embriagado con el éxtasis de haber conocido a todos esos grandes músicos. Una vez que Baba se aposentó un poco, decidió que tenía que ir finalmente a aprender del músico más grande de todos, sobre el cual había escuchado tantas historias: Wazir Khan.

## Un gesto de desesperación

Ustad Wazir Khan, un descendiente directo de Tan Sen, era el músico de *been* vivo más importante de su tiempo. Lleno de entusiasmo y ardiente de esperanza, Baba se disponía a visitarlo pero los centinelas que guardaban las puertas del Ustad Wazir Khan, frunciendo el ceño ante la triste apariencia y la ropa andrajosa del jovencito, le negaron la entrada. Desesperado, el joven Allauddin Khan, en un gesto melodramático, decidió que, si no podía acceder a recibir las enseñanzas de su maestro, no valía la pena vivir. Embargado por estos sombríos pensamientos, se compró dos tolas (medida de peso) de opio para acabar con su vida si fuere necesario. Afortunadamente conoció a un mulá, un sacerdote musulmán, que le disuadió de tan extrema medida y le sugirió otro plan.

El mulá escribió una carta en urdu en nombre del joven aspirante, explicando que había venido desde la lejana Bengala especialmente para aprender con el Ustad Wazir Khan, y si eso no era posible, se tra-

garía un trozo de opio y acabaría con su vida. Pero todavía quedaba el problema de hacerle llegar la carta al *nawab*. Mientras iba aumentando su desesperación, el joven Allauddin oyó que el *nawab* saldría pronto hacia el teatro, de manera que lo esperó en la carretera muchas horas antes, y cuando finalmente se aproximaba el vehículo del *nawab*, se tiró delante de él. La policía lo detuvo y lo llevaron delante del *nawab*, quien, al escuchar toda la historia, quedó tan impresionado por el fervor del joven dispuesto a infligirse tales métodos que lo citó en palacio para que tocara para él.

Baba dio un concierto impresionante con el *sarod* y con el violín, y entonces le preguntaron si sabía tocar otros instrumentos. Al *nawab* le hizo gracia cuando Baba se jactó de poder tocar cualquier instrumento que tuvieran en el palacio. Entonces le trajeron todos los instrumentos existentes, y ante el asombro de todo el mundo los fue tocando uno detrás de otro con gran destreza. El *nawab* le preguntó si tenía otros talentos, y Baba le dijo que podía escribir cualquier cosa que se le tocara o cantara. El *nawab* quedó atónito cuando vio que Baba lo hacía sin problemas en un primer intento. Entonces, el *nawab* le cantó un *gamak tan* muy difícil, un adorno complicado en una frase. Afortunadamente, el joven Allauddin había detectado que el *nawab* se estaba empezando a poner nervioso ante la posibilidad de que aquel jovencito supiera más que él, y astutamente contestó que escribir aquel *tan* sería complicado. El *nawab* quedó tan complacido por ello que, sintiéndose benevolente, mandó llamar rápidamente al Ustad Wazir Khan y le recomendó el joven Allauddin como meritorio estudiante. El mismo *nawab* mandó traer una bandeja llena de soberanos de oro, dulces, telas para trajes nuevos, un anillo y zapatos nuevos. Todo eso fue ofrecido a Wazir Khan en nombre del discípulo, y la ceremonia de unión entre Wazir Khan como gurú y Allauddin Khan como *shishya* se celebró allí mismo.

Tal como dijo Baba, desde la época en que se trasladó a Calcuta hasta que vino a Rampur, se había comunicado con su familia y había visitado su casa varias veces. Su familia, que esperaba darle una razón para que se quedase, le forzó a tomar esposa en una de sus visitas, y más adelante lo casaron una segunda vez. (Los musulmanes pueden casarse hasta cuatro veces.) Pero para horror de la familia, Baba desapareció al día siguiente de cada una de las ceremonias de boda. Su amor fanático por la música no dejaba lugar para cosas como el matrimonio o la familia.



Durante los dos primeros años y medio como discípulo de Wazir Khan, Baba tenía más o menos los deberes de un sirviente y mozo de los recados para su gurú, y no recibía enseñanza musical propiamente dicha. Baba no estaba contento con esa situación, pero seguía practicando todo lo que había aprendido de Ahmad Ali y otros con el *sarod*. Entonces, un día le llegó un telegrama a Wazir Khan para entregar a Baba. Tenía que regresar inmediatamente a casa porque su segunda esposa había intentado suicidarse y estaba muy mal. Era una mujer bellísima y la gente de su pueblo la había atormentado diciendo que, aun siendo tan guapa, no había podido retener a su marido, y se habían burlado tanto de ella que trató de quitarse la vida. A Wazir Khan le leyeron el telegrama (era en inglés) antes de comunicárselo a Baba. Se quedó atónito ante la noticia, pero no se enfadó en absoluto al enterarse, pues Baba le había dicho que estaba solo en el mundo y que no tenía familia. Convocó a Baba inmediatamente. Después de interrogarlo, Baba, tembloroso, reveló la verdad. Cuando el gran hombre escuchó la historia, quedó vivamente emocionado. Se dio cuenta de que aquél era un joven con un deseo inaudito y anormal de aprender música, un amor tan poderoso que le hacía renunciar a cualquier cosa en la vida, incluso al amor de dos jóvenes y bellas esposas.

Lloroso, Wazir Khan abrazó a Baba, diciéndole que no se había dado cuenta de nada y que sentía mucho no haber prestado atención a Baba durante aquellos dos años y medio. Entonces aconsejó a Baba que regresara a su casa para arreglar las cosas y que cuando todo estuviera en orden volviera a Rampur. Wazir Khan le prometió que consideraría a Baba su principal y mejor discípulo a parte de su familia, y le dijo que le enseñaría todos los secretos del arte de la música que poseían los miembros de la familia de Tan Sen. «Te enseñaré todas las canciones *dhrupad* y *dhamar* –le dijo–, y la técnica y los diferentes *baj* –estilos de interpretación– del *been*, *rabab* y *susringar*.» Sin embargo,

matizó su promesa diciendo que no podría jamás permitirle tocar el *been* porque está restringido por tradición al *gharana* de los Beenkar –su familia– y le advirtió que si Baba lo tocaba, Baba no tendría descendencia y su familia desaparecería. Entonces, Wazir Khan siguió explicando que sería posible que Baba aprendiera todas las técnicas y estilos de tocar el *been* con el *sarod*, y aceptó enseñarle a tocar el *rabab* y el *susringar*, dos instrumentos que estaban en desuso en aquellos tiempos.

Wazir Khan mantuvo su promesa. Baba nos contó que, muchos años después, cuando servía a su Alteza el maharajá de Maihar, un día llegaron noticias de que Wazir Khan estaba en su lecho de muerte. Baba partió raudo de inmediato hacia Rampur para estar con su gurú. Wazir Khan lo bendeció antes de morir, diciendo que el nombre de Baba y el de sus discípulos vivirían para siempre y transmitirían la gran tradición del *gharana* de los Beenkar y la gloria de Mian Tan Sen.

## El extraordinario «impurista»



Muy poca gente sabe la contribución que hizo Baba al mundo de la música, especialmente en el campo instrumental. Por encima de todo, creo que es responsable por haber ampliado la perspectiva y el abanico de posibilidades que se le abren al instrumentista. Nos ha llevado lejos de los confines de la estrecha especialización que prevalecía en nuestra música durante el primer cuarto de siglo. Hasta aquel momento, un intérprete hacía sólo música de carácter ligero y delicado, y otro tocaba sólo composiciones románticas; algunos músicos eran puramente espirituales, y otros enfatizaban el lado «materialista» de la música: la riqueza del embellecimiento y el adorno. Como Ustad Allauddin Khan, de joven, tuvo tantos maestros, aprendió una variedad de estilos de canto y toque y adquirió muchas técnicas instrumentales buenas, para instrumentos de viento, de arco y de cuerda pulsada, e incluso tambores. Por ello dominaba con naturalidad diversos estilos vocales y estilos de interpretación asociados a una diversidad de instrumentos. Es conocido, sobre todo, como tocador de *sarod*, pero también tocaba muchos otros instrumentos. Era igualmente famoso como violinista, y tal y como hacía con el *sarod*, tocaba el violín con la mano izquierda. Había tres instrumentos de cuerda que no tocaba en directo: el *been*, el sitar y el *surbahar*, aunque conocía bien sus técnicas.



Los músicos que siguen el ejemplo de Baba pueden escoger actualmente entre muchos estilos vocales e instrumentales –*alap, dhrupad-dhamar, khyal, tarana, tappa, thumri*– y sintetizar, creando un concepto totalmente nuevo en interpretación y actuación.

Baba tuvo que afrontar grandes críticas en un principio, como nos ha ocurrido y continúa ocurriéndonos a algunos de nosotros, como discípulos suyos. Al principio de su carrera fue criticado por no tocar el «*sarod* puro» cuando actuaba y se le criticaba por usar otras técnicas en su interpretación. Yo mismo tuve que padecer críticas en mis primeras apariciones públicas por no tocar el «sitar puro» y usar técnicas de *sarod* en mi música porque había aprendido con un tocador de *sarod*. Y recuerdo muy bien que, incluso a finales de los años treinta, tocar el sitar estaba restringido a una dimensión muy limitada, y los intérpretes se mantenían en sus áreas especializadas favoritas de música. Algunos usaban un sitar pequeño en vez del sitar «auténtico» *baj* (aquí «*baj*» significa «estilo de interpretación») y tocaban sólo *gats* Masitkhani medio-lentos con *tans* simples (frases), un estilo de composición creado por Masit Khan. Otros tocaban sólo *gats* Rezakhani medio-rápidos, y otros usaban un sitar bastante grande y lo tocaban más o menos como se toca el *surbahar* (un instrumento grande de sonido profundo y cuerdas gruesas). He escuchado al famoso sitarista Enayat Khan tocar el *alap*, el *jor* y el *jhala* (los tres primeros movimientos de un *raga)* con el *surbahar*, y a continuación dejar a un lado este instrumento y coger un sitar pequeño para hacer el rápido *gat* Razakhani. Su padre, Emdad Khan, según se dice, hacía lo mismo.

Las críticas de «impureza» de estilo suelen venir de otros músicos que utilizan el mismo instrumento, y ellos y sus admiradores pueden causar una tormenta considerable de opiniones adversas. También existen músicos que no pertenecen a un *gharana* fuerte y bien establecido y están abiertos a juzgar duramente. Un músico que es miembro

de un cierto *gharana* puede –y a menudo lo hace– cambiar su estilo, enriqueciéndolo y ampliándolo después de escuchar a otros músicos e interpretar sus ideas a su manera. Pero si se le cuestiona al respecto, recurre al refugio de su *gharana*. Puede afirmar que hay un precedente en lo que ha hecho y rastrearlo en las tradiciones de su propio *gharana*. Sin embargo, a menudo me sorprende que un músico que defiende la más alta tradición puede ser cruelmente criticado si resulta que también es creativo y aporta innovaciones. El gran Tan Sen, y después Sadarang, y Allauddin Khan tuivieron que soportar este tipo de crítica al inicio de sus carreras, pero más tarde sus «innovaciones» pasaron a formar parte de nuestra tradición musical, y fueron establecidas sólidamente entre sus discípulos. Ésta es una de las bellezas de la música clásica india, que desde los Vedas no ha quedado nunca estancada, sino que ha seguido creciendo y enriqueciéndose gracias a los grandes genios creativos de generaciones sucesivas.

Como profesor, Baba procura perfeccionar la técnica de mano y dedo del estudiante. No importa el instrumento que escoja el estudiante, Baba insiste en que el estudiante que promete también debería aprender a cantar el *palta*, el *sargam* y otras composiciones de canción, delineando cuidadosamente el campo de acción del *raga* y sus notas y frases distintivas, usando correctamente los microtonos, o *shrutis*, para dar el efecto apropiado a la música y darle vida. La razón de esto, naturalmente, es que la base de nuestra música es vocal, y está compuesta, sobre todo, de melodía, adorno y ritmo; cualquier frase melódica, con o sin ritmo definido, que pueda cantarse puede también tocarse con un instrumento, y las características de cada instrumento aportarán una cualidad especial al sonido. Según nuestra tradición, incluso los instrumentistas deben tener un dominio moderado de la voz. Ello les facilita la tarea cuando se desempeñan como profesores para instruir a sus estudiantes, simplemente cantando los *gats*, *tans* o *todas*, o incluso el *alap*, el *jor* y el *jhala*.

Además de la capacidad de cantar las melodías, Baba recomienda que su estudiante aprenda a tocar la tabla y adquiera un buen conocimiento de *taladhaya* (rítmica). Dominando todo lo fundamental, el estudiante aprende todas las técnicas de manejar adecuadamente el instrumento de su elección, trabajando en el lenguaje particular, la gama tonal y el campo de acción de un instrumento dado, practicando escalas, *palta*, *sargams* y *bols* que le haya enseñado el gurú. Normalmente, Baba empieza con *ragas* básicos, como *Kalyan* para la tarde, y *Bhairav* para la mañana, dando primero muchas piezas de «música fijada» en forma de *gats*, *tans* o *todas* basados en el *raga*. Cuando digo «música fijada» no me refiero a música que esté escrita como en Occidente; me refiero a lo que llamamos *bandishes*, que literalmente significa «atada», pero en este contexto significa «fijada». Son piezas vocales o instrumentales, pueden ser composiciones tradicionales o del propio maestro, que los estudiantes tocan y memorizan tocándolas cientos o incluso miles de veces para poder producir el sonido correcto, claro, con su entonación y fraseo. Así, Baba sienta una base sólida para que el estudiante conozca el marco santificado de los *ragas* y *talas*.



Cuando el estudiante, después de unos cuantos años de formación, tiene un buen control de la técnica básica del instrumento, una vez aprendidos algunos de los *ragas* importantes de mañana y tarde (*Sarang*, *Todi*, *Bhimpalasi*, *Bhairav*, *Yaman Kalyan*, *Bihag*, y otros), y tiene un cierto dominio de la base de la interpretación solista, entonces puede ampliar sus facultades creativas y es animado a improvisar cuando toca. Pero tiene que ir con cuidado en no vulnerar la pureza del *raga*. Es decir, su toque debe ser correcto tanto en técnica como en interpretación. El sentimiento adecuado a un *raga* es algo que debe enseñar el gurú y alimentar desde la célula germinal de la sensibilidad musical del estudiante. A diferencia de otros músicos, Baba nunca ha sido avaro o celoso en el momento de transmitir el arte inmenso y sagrado que posee a estudiantes meritorios.

De hecho, cuando está inspirado en sus enseñanzas, es como si se hubiera abierto una presa y un océano de música bella y divina fluyera libremente.

El discípulo pasa muchas horas simplemente escuchado a su gurú, y entonces se dispone a llenar el marco de un *raga* con pasajes improvisados nacidos del estado irresistible del momento o ampliado mediante su propio intento de improvisación mientras su compren-

sión aumenta y se va familiarizando con un determinado *raga*. Al principio, el estudiante puede improvisar sólo una fracción de su espacio de interpretación, pero a medida que madura su oficio, su confianza aumenta, y cada vez improvisa más. De alguna manera es como aprender a nadar. Es maravilloso al principio sentir cómo tu cuerpo flota en el agua, pero tienes miedo de nadar lejos, y existe siempre el temor de perder el control. Lo mismo ocurre con un *raga*. Al principio siempre temes cometer errores, tocar notas falsas o irte del *raga*, o perder la cuenta del tiempo mientras el *raga* se te lleva, pero tu confianza sigue creciendo y llega un día en que sientes un control total sobre lo que estás tocando. Un músico realmente excelente y creativo del sistema indostánico improvisará entre un cincuenta y un noventa por ciento de su música mientras toca, pero su libertad puede aparecer sólo después de muchos, muchos años de estudio básico, disciplina y formación organizada (si tiene para empezar un considerable talento), y después de un profundo estudio de los *ragas*, y finalmente, si ha sido bendecido con *gurú-kripa*, el favor del gurú.

Cuando empiezo a tocar un *raga*, lo primero que hago es cerrar el mundo a mi alrededor e intento entrar en mi yo profundo. Eso empieza incluso cuando me estoy concentrando en la minuciosa afinación del sitar y sus *tarafs* (cuerdas simpáticas). Cuando, gracias al control y a la concentración, he conseguido separarme del mundo externo, entro en el umbral del *raga* con sentimientos de humildad, reverencia y temor reverencial. Para mí, un *raga* es como un ser vivo, y para establecer esta unicidad íntima entre músico y música, uno debe proceder lentamente. Y cuando se alcanza esa unicidad, es la cosa más euforizante y extática, como las supremas alturas del acto del amor o de la adoración. En esos momentos milagrosos, cuando soy tan consciente de los inmensos poderes que surgen de mí y a mi alrededor, los oyentes sensibles que sintonizan sienten las mismas vibraciones. Es una mezcla extraña de todas las emociones intensas: patetismo, alegría, paz, espiritualidad, erotismo, todas fluyendo a la vez. Es como sentir a Dios. Todas estas emociones pueden variar según el estilo y la manera de tocar y el carácter y el estado primordial del *raga*. Nosotros, los indios, decimos que en un concierto de nuestra música clásica, el oyente desempeña un importante papel. Es ese intercambio de sentimiento, esa poderosa relación entre el intérprete y el oyente lo que crea la gran música. Pero si hay malas vibraciones emanando de oyentes egoístas, insensibles y antipáticos, puede disminuir el flujo creativo del músico. Aunque no soy un Tan Sen, a veces he visto que ocurren milagros con mi música. Tal vez mi manera de tocar no provoca que caiga lluvia del cielo, pero ha hecho llorar a mis oyentes. El milagro de nuestra música está en el bello vínculo que se da cuando un músico profundamente espiritual toca para un público receptivo y conectado.



## Un genio legendario

Además de ser famoso por sus actuaciones y sus innovaciones en música, Baba también era muy conocido en el mundo de la música por su genio. La primera vez que lo fui a conocer personalmente, estaba un poco aprensivo. Pero todavía recuerdo cómo me sorprendió por su gentileza y modestia, tenía la virtud de la *vinaya* (humildad) en el auténtico espíritu *vaishnav*. Sólo cuando está totalmente sumido en su música se convierte en una persona altamente exigente, pues no tolera impurezas ni defectos en el arte sagrado de la música, y no siente simpatía ni tiene paciencia con los pusilánimes. Su propia vida ha sido un ejemplo de autodisciplina rigurosamente impuesta, y no espera menos de sus estudiantes. La opinión de Baba respecto al celibato y especialmente al abuso de alcohol o drogas es extremadamente rígida y severa. Insiste, de forma persistente en que los estudiantes deben seguir la *brahmacharya:* para el discípulo es el tipo de vida tradicional hindú que se basa en cubrir simplemente las necesidades materiales más esenciales. De esta manera, sin pensamientos sobre ropa de moda, gastronomía, sexo o amoríos complicados, o cualquier cosa que fomente los deseos físicos, el estudiante puede canalizar todas sus fuerzas y poderes, tanto físicos como mentales, en la disciplina de su música. La música, para Baba, es una disciplina estricta para toda la vida, que requiere una formación larga y



GANESH, el destructor de obstáculos.



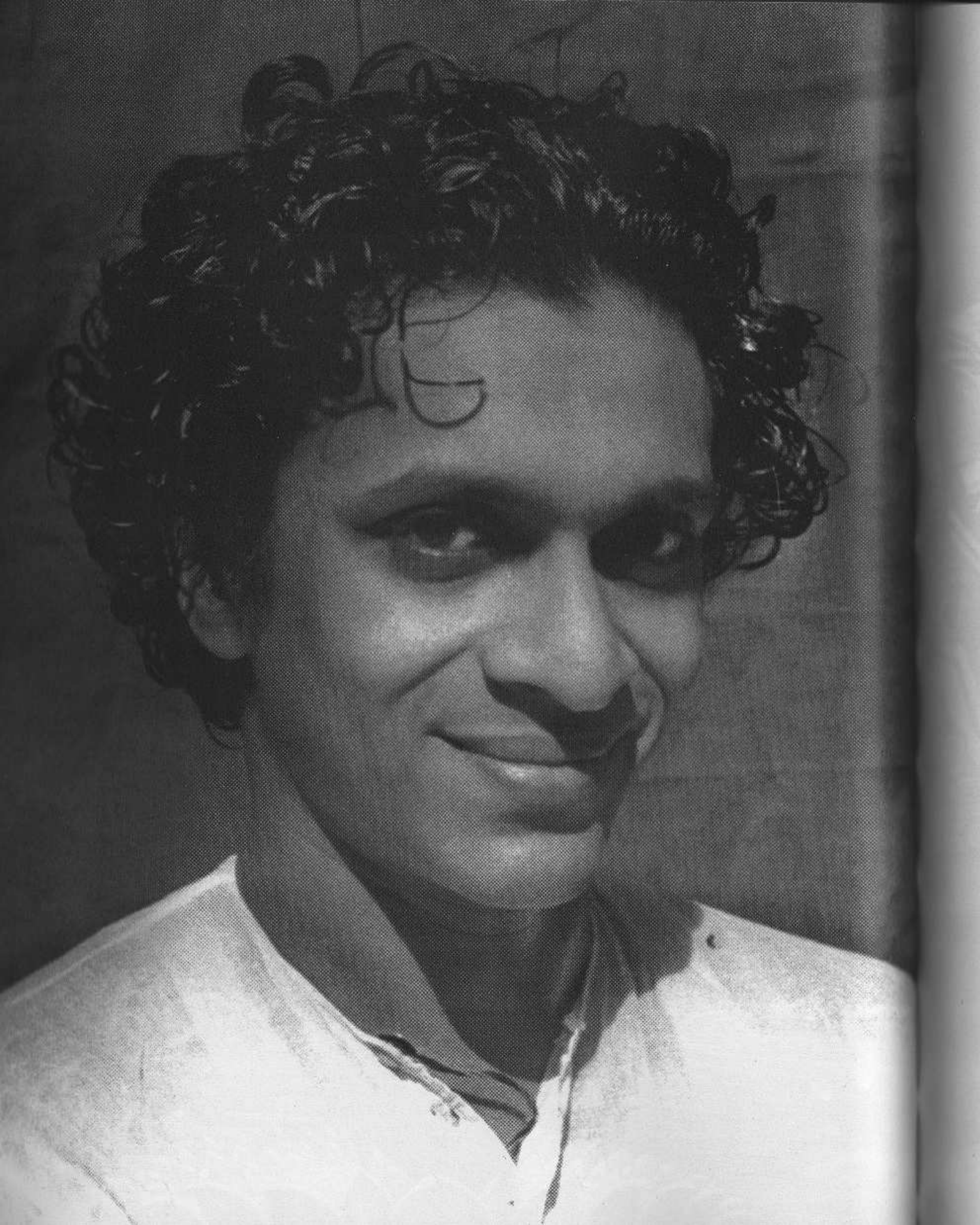


meticulosa, y si el estudiante no está dispuesto a considerar la música desde esta perspectiva, es mejor que se dedique a otra cosa.

Por desgracia, Baba ya no viaja ni actúa en la actualidad, aunque en ocasiones especiales se le puede ver tocando el violín o dirigiendo la famosa Maihar Band (un conjunto musical de instrumentos indios y occidentales), de la cual todavía es el director. También sigue siendo el director del Maihar College of Music, donde acude cada día. En 1952 fue nombrado miembro del Sangeet Natak Akademi (Academia Nacional de las Artes Escénicas), y, en 1958, el presidente de la Academia le concedió el Padma Bhusan, un título honorífico para ciudadanos notables. Viswa Bharati, de la Unversidad Tagore, le concedió el título honorífico de Doctor. Así pues, los honores y el reconocimiento le llegaron al final de su vida, pero permanece, siguiendo el dicho del *Geeta*, inamovible e imperturbable, y sigue trabajando y estudiando música, sin molestarse o preocuparse de nada, sin mirar atrás. Baba cree que tiene más de cien años, y su centenario ha sido ya marcado. Su edad real no se sabe, porque no está registrado, pero ¿qué importa que se acerque o que pase de los cien? Lo que él ha logrado en una vida, otros no lo lograrían ni en trescientos años. Es respetado y bien considerado por todo el mundo, incluso por los brahmines hindúes más ortodoxos, como *rishi*, responsable de la salvaguarda de las tradiciones, del desarrollo, la enseñanza y la transmisión a los discípulos del arte de la música.

Hay tantas cosas que podrían añadirse respecto a Ustad Allauddin Khan... Pertenece a una escuela que está muy lejos de nuestra moderna era industrial, y, sin embargo, ha ido por delante de su tiempo en todo, inyectando nuevo significado y vida en la música instrumental india. Con él se va una era que defendía la visión espiritual y consagrada transmitida por los grandes *munis* y *rishis* que consideraban que el sonido de la música, el *nad*, es *Nada Brahma:* un camino hacia Dios.

LAKSHM
la diosa
la fortu



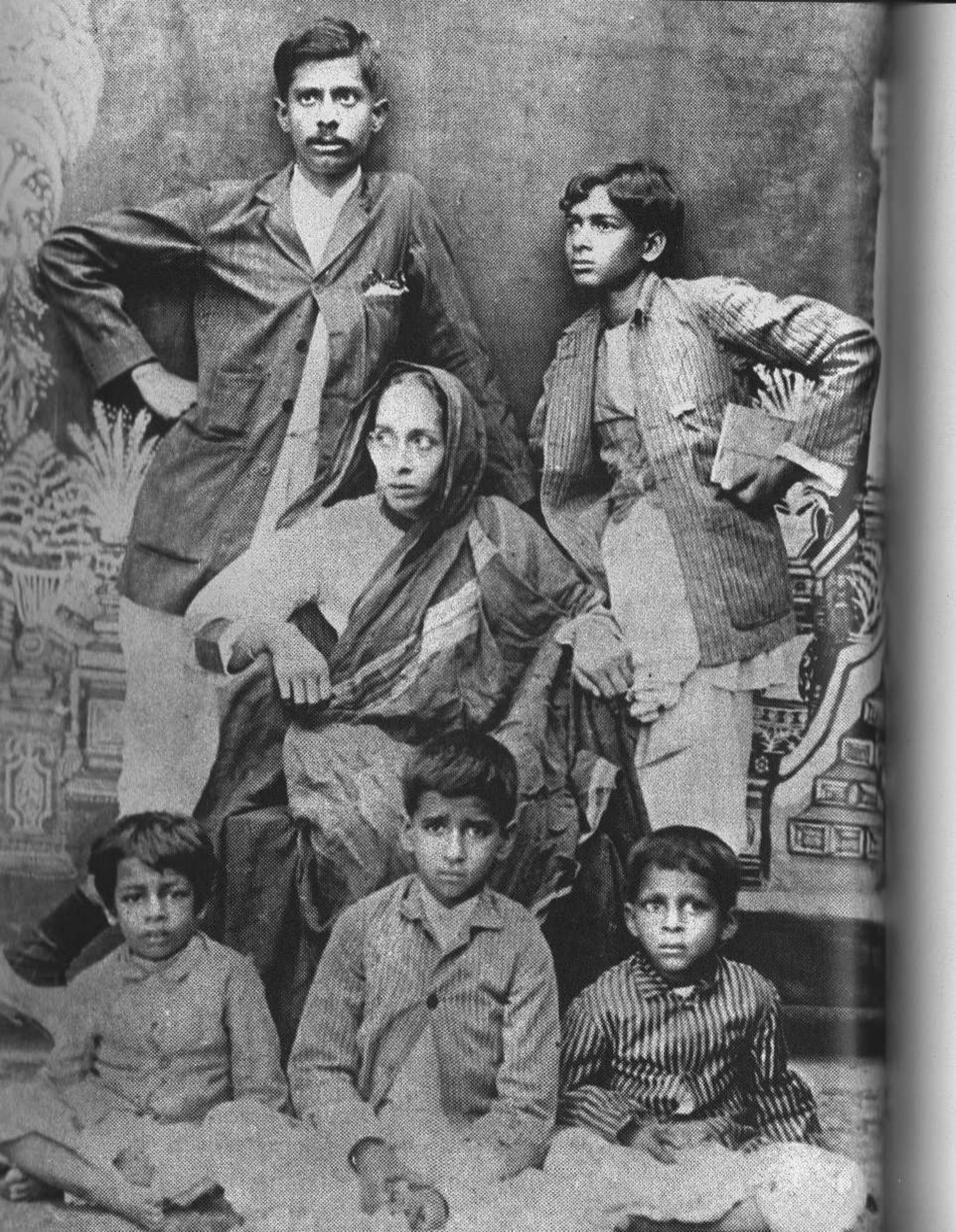
# 3. Mi historia

La angustia de la búsqueda, la dicha del descubrimiento

MI PROPIA INFANCIA FUE diametralmente opuesta a la de Baba. Nací el 7 de abril de 1920, en una de nuestras ciudades más famosas, Varanasi (o Benarés, como es conocida internacionalmente). Benarés es la ciudad más santa de todas nuestras ciudades y una de las más antiguas del mundo, pues tiene casi diez mil años.

Mi primera infancia no fue muy feliz, y me sentí, exceptuando las diversiones que inventaba para mí mismo, bastante solo. Mi padre, un brahmin bengalí del pueblo de Kalia, en el distrito de Jessore (actualmente en Pakistán oriental), había sido *diwan*, o ministro, al servicio del maharajá de Jhalawar durante algunos años, antes de yo nacer. Además de ser un político, era un gran *pandit* en sánscrito y filosofía y había estudiado los Vedas y los himnos védicos, y había aprendido a cantar *dhrupad.* Cuando mi padre dejó de servir al maharajá de Jalawar, obtuvo una pensión para la familia, y fue a Londres a trabajar como abogado. Mi hermano mayor, Uday, también fue entonces a Londres para estudiar pintura en el Royal College of Art.

Recuerdo que, cuando era muy pequeño, la familia vivía de forma acomodada gracias a la pensión que nos fue destinada, pero muy pronto mi madre tuvo que ser estricta con el dinero para poder llevar la casa. Mi padre y Uday todavía estaban en Londres, y estábamos sólo mi madre y mis hermanos Rajendra, Debendra, Bhupendra y yo en la casa de Benarés. Los dos mayores iban a la escuela, e incluso yo me daba cuenta de que era complicado para mi madre cuidarse de la casa y de nosotros y llevar los dos niños a la escuela. Ni se planteaba que mi madre pudiera trabajar; pero para obtener algún dinero extra iba de vez en cuando a una casa de empeños y empeñaba joyas y telas valiosas. Cuando mi padre trabajaba para el maharajá, mi madre y la *maharani* intercambiaban regalos. Yo espiaba a mi madre cuando buscaba en los baúles donde guardaba los regalos y sacaba un broche de diamantes que le habían regalado, o un sari tejido con hilo de oro, o unos metros de lana preciada, y cuando se lo entregaba al



prestamista lloraba silenciosamente. Su tristeza me impresionaba y me perturbaba mucho.

Mi madre estaba muy unida a mí cuando era pequeño, porque yo era el benjamín y el único que estaba constantemente con ella. Era una persona muy sensible y hablaba de forma suave, pero tenía una gran fuerza interior. Durante los años que vivieron en Jhalawar fue una de las compañeras íntimas de la *maharani* y siempre participaba en las veladas musicales que se celebraban en la corte privada de la *maharani*. Tuvo la oportunidad de escuchar a todas las cantantes famosas de la época, y recuerdo desde muy pequeño que me cantaba nanas con su voz suave y melodiosa, melodías antiguas muy bellas y canciones clásicas o canciones del teatro. Muchas de esas canciones me las aprendí de memoria, y algunas todavía las canto con placer.

Mi familia era más musical que la mayoría, aunque la música forma parte de la vida cotidiana en Bengala, el sur de la India y, hasta cierto punto, en la parte occidental, alrededor de Bombay y Poona. Mi padre también sentía un profundo amor hacia la música y era un músico de cierto nivel. Cuando estudiaba sánscrito y filosofía en Benarés, en su juventud, aprendió el estilo antiguo *dhrupad* de canto del famoso tocador de *been* Mithailal, un discípulo del Beenkar *gharana*. También adquirió el conocimiento profundo de los cantores auténticos tradicionales para cantar los himnos del Rig Veda, el Sama Veda y el Yajur Veda. Rajendra, el primogénito, cuando yo era pequeño, también sentía inclinación por la música. Era miembro activo de un club sociocultural y muy a menudo participaba en las sesiones musicales. Tenían una pequeña orquesta de cámara y montaban obras teatrales cada año. Había una serie de instrumentos de segunda mano o que le habían prestado que Rajendra guardaba en casa y los tocaba de vez en cuando: una flauta, un pequeño sitar en un rincón del cuarto, un armonio y un *esraj* en una estantería. Tengo un recuerdo lejano de ir a hurtadillas al cuarto de los instrumentos y tocarlos un poco mientras mi madre estaba atareada en la cocina. Pensaba que me reñirían si alguien me descubría, pero más adelante los sorprendía a todos tocando piezas que le había oído tocar a Rajendra. Cuando tenía ocho o nueve años, un amigo de Mejdas (el

LA FAMILIA SHANKAR en Benarés: madre (senta tío (de pie, a la izquierda) y Uday (derech Sentados delante están los hermanos Ravi, Bhupen Rajendra y Debendra.







LA MADRE de Ravi, Hemangini Shankar (arriba); el padre de Ravi, Shyam Shankar (en medio); Uday y Shyam Shankar (abajo).

mote que le daba a Rajendra, que significa «hermano mediano») que solía venir a casa me enseñó algunas canciones bengalíes, muchas de ellas escritas por nuestro gran poeta Tagore. Tenía una voz agradable, y mi familia me pedía siempre que cantara cuando venían invitados. De hecho, me hice bastante famoso cantando en reuniones o fiestas de la escuela. Al principio, como es natural, me ponía nervioso y me daba vergüenza actuar ante un público, pero mi familia me animó. Muy pronto disfrutaba cantando y acompañándome yo mismo sacando las notas en el armonio. Teníamos un gramófono en casa y algunos discos de música instrumental, algunas canciones de Tagore y muchas canciones religiosas, y canciones de obras de teatro semiclásico en hindi y bengalí. A menudo imitaba los discos y cantaba al mismo tiempo que los escuchaba.

Mi primera infancia en Benarés me ha dejado muchos recuerdos nostálgicos asociados a la música. Recuerdo la emoción de despertarse pronto por la mañana, mucho antes de la salida del sol, acostado en la cama, escuchando el canto de los Pujaris, los sacerdotes del templo del Señor Vishwanath (Shiva), andando en procesión para la ceremonia del baño del Señor Vishwanath. Lentamente, todos al unísono, cantaban al paso: «HARA HARA MAHADEVA SHAMBO, KASHI VISHWANATHA GANGA», una y otra vez. A veces iba solo a visitar los templos; otras veces mi madre me llevaba a escuchar los *bhajans* (canciones religiosas) o los cantos de los himnos Védicos.

Uno de los recuerdos más impresionantes y bonitos que guardo de Benarés es la procesión anual y adoración en el templo de la diosa Durga, otra manifestación de la esposa de Shiva, Parvati. Cada año, hacia el tiempo de Dassehra (septiembre-octubre), nos despertábamos sobre las cuatro de la mañana e íbamos con mis hermanos al templo de Durgabadi (templo de Durga). Era un paseo de unos tres kilómetros, y empezábamos todos con gran entusiasmo, pero a menudo lo que ocurría es que uno de mis hermanos o de sus amigos tenían que llevarme en brazos a medio camino. Nos uníamos a otros grupúsculos que se dirigían al templo, y la afluencia de gente iba formando una gran procesión, llevando flores perfumadas de *bel*, *chameli* y *juhi* y quemando incienso. Algunos grupos cantaban himnos





LOS HERMANO
Debendra, Ra
Uday y Rajen

sánscritos o cantaban canciones devotas al andar. Había gente de todas partes de la India cantando en diversas lenguas y podía sentir a mi alrededor las vibraciones de un intenso amor y devoción religiosos por la «visión» de la diosa. Esto se conoce con el nombre de *«darshan»* que literalmente significa «ver», pero en este caso significa «venir a ver» una figura religiosa y divina que respetamos y reverenciamos intensamente. Cuando llegamos al templo, realizamos los rituales de adoración y vimos a Durga, adornada con flores, joyas especiales y oro. Entonces, a todos los fieles nos dieron pedacitos de fruta o flores, pasta de madera de sándalo u otras cosas especiales. Se esparcieron y se ofrecieron a la diosa, y después algunos trozos se repartieron sobre hojas entre los fieles.

Dado que mi familia era muy ortodoxa y religiosa, era natural que yo me emocionara con las experiencias religiosas. Para mí, como para cualquier niño hindú, todos los dioses y *avatars* (encarnaciones) eran como gente maravillosa que conocíamos bien y queríamos mucho. Solíamos colgar imágenes de nuestros favoritos, como si fueran estrellas de cine. De hecho, hasta hace poco, las películas más populares en la India eran sobre los dioses y sus aventuras. Mi familia era seguidora de Tantra y devota de la diosa Kali (otra manifestación de Parvati), y yo era por naturaleza gran adorador de Narayana



LA ESTRELLA
polaca del ci
Pola Negri, y
Uday Shanka

(Vishnu). Cuando me dieron mi primera pizarra con su tiza, lo primero que dibujé fueron las figuras de los dioses. Estaban Chaturbhuj («con cuatro manos»), Narayana, Krishna tocando su flauta y Rama sosteniendo el arco y la flecha, con Hanuman, el Dios Mono, sentado a sus pies. Uno de mis temas favoritos era la diosa del aprendizaje, Saraswati, sentada en un cisne blanco y tocando la *veena*.

A menudo, al final del atardecer, salía a dar un paseo y contemplaba la puesta desde los *ghats* (la orilla) del río Ganges. Es algo que aún hoy día, cuando voy a Benarés, me emociona y me llena de una paz espiritual que me hace olvidar el mundo material. A lo largo del río hay tramos de piedra y escaleras que suben a la ciudad, y en toda la orilla a un lado del río están las casas palaciegas que pertenecen a los maharajás o a familias muy ricas. Casi todas las casas tienen su propio tocador de *shahnai* (un instrumento de caña parecido al oboe) que solía salir unas cuantas horas de madrugada y después tres o cuatro horas al atardecer. Por todas partes el sonido penetrante del *shahnai* se mezclaba con el de las campanas de los templos. Aquí y allá había pequeños grupos de gente cantando, y algunos representaban escenas de historias religiosas, mientras otros se sentaban para escuchar a un religioso. La gente venía a bañarse en el río sagrado y a rezar, y por la noche se incineraban las piras funerarias. Estas escenas me hicieron pensar en el nacimiento y en la muerte y en todas las bellezas del mundo, y en pensamientos religiosos más elevados y espirituales. A menudo, alguien tenía que venir a buscarme y llevarme a casa, casi a la fuerza, porque era muy reacio a dejar aquel paisaje que me proporcionaba los momentos de dicha más profunda que jamás haya experimentado.

## El sueño de Uday

A finales de 1929, Dada (mi hermano mayor, Uday) volvió a la India después de pasar diez años en Europa. Había ido a Londres con la esperanza de convertirse en pintor, se graduó, y prometía bastante como artista plástico. Pero sus inclinaciones cambiaron y se decidió por la danza. Mi padre estaba haciendo algunos experimentos escénicos con un ballet indio, a mediados de los años veinte, y le pidió a Uday que le ayudara con algunas ideas coreográficas y otros aspectos de la producción. La carrera de Uday como bailarín empezó en una producción musical que mi padre montó en Londres en 1924; creo que fue el primer ballet indio producido en Occidente. Anna Pavlova, la famosa bailarina rusa, fue a una de las representaciones y vio bailar a Uday. Quedó tan impresionada que le pidió si la ayudaría a montar dos ballets que proyectaba hacer, basados en temas indios. Uno trataba de una boda india descrita mediante la danza, y el otro era una danza narrativa sobre una de las historias del Señor Krishna y su amor, Radha.



Mi hermano Uday, cuando vivía en Jhalawar con mi familia, tuvo ocasión de ver grandes bailarines, hombres y mujeres, actuando en el estilo *kathak*. También había visto muchos bailarines folclóricos de diferentes regiones de la India y también las danzas de las tribus aborígenes Bhil. A la vez, le interesaba mucho ver cómo se había representado el arte de la danza antigua en las artes plásticas, y estudió minuciosamente la riqueza incalculable del arte de los templos y las cuevas, tanto pintura como escultura, describiendo los bailarines al detalle. En parte, debido al hecho de haber visto tanta danza y haber estudiado el arte de los templos y cuevas, y en parte, porque tenía una sensibilidad artística innata, bailar se convirtió para él en algo tan natural como para otros lo es el canto. Es bastante insólito que una persona sin formación convencional se convierta en un gran bailarín y un pionero en su arte.

Poco a poco, el sueño de Uday empezó a tomar cuerpo: llevar a Occidente una compañía de bailarines y músicos, representantes de nuestro legado musical. Comprendió entonces que para realizar su sueño tenía que regresar a su país, estudiar más a fondo su arte y su historia, y organizar planes concretos. Con este proyecto en mente, regresó en 1929 para realizar una estancia de diez u once meses, viajando por todo el país, especialmente al sur, donde la tradición de la danza está más arraigada. Estudió y analizó todo lo que pudo el noble estilo de teatro danzado llamado *kathakali*, y el estilo más antiguo de danza, *bharatanatyam*. También amplió su conocimiento de danzas



LOS SHANKAR se trasladaron París en 1930. En la foto vem a Rajendra, Debendra y Uday; Ravi y su madre están delante.

folclóricas y tribales y coleccionó instrumentos musicales, especialmente percusiones, de todas las regiones de la India.

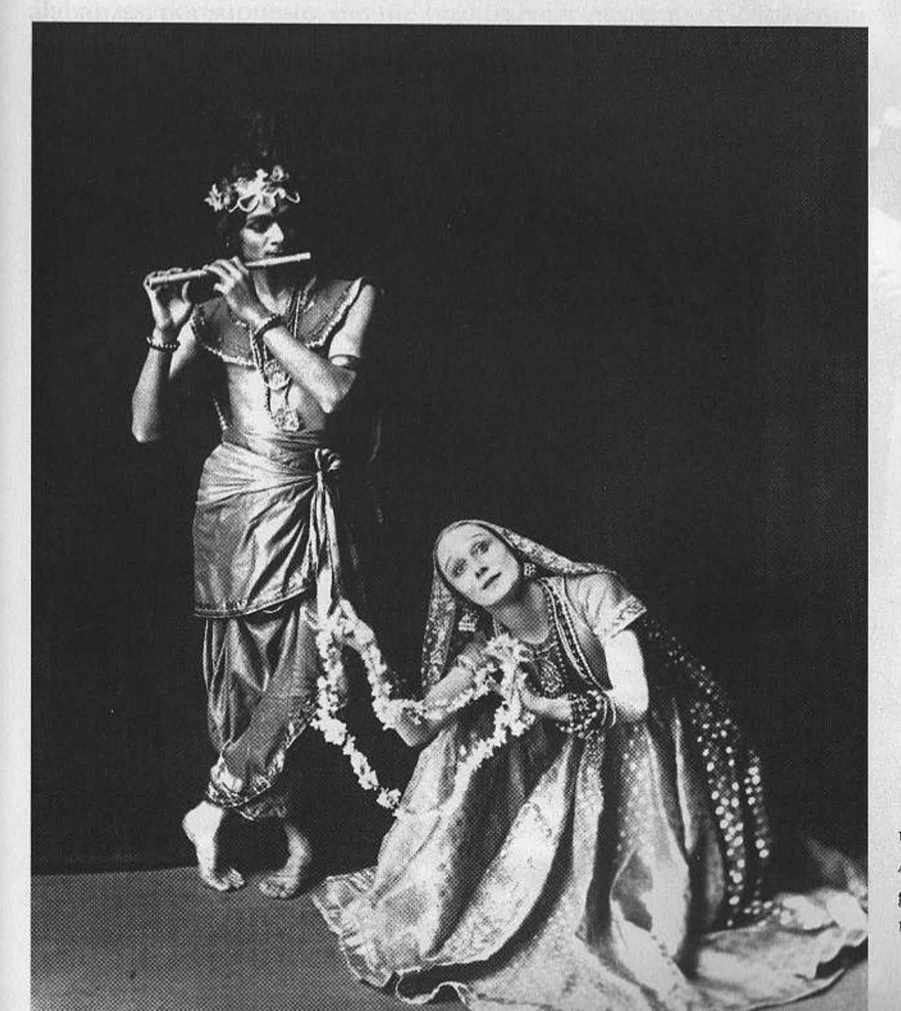
Uday vino a Benarés y nos contó su proyecto de compañía. Quería que todos nosotros nos uniéramos al proyecto y fuéramos con él a Europa. Uday no sabía si la idea tendría éxito, y ni tan sólo si teníamos el talento necesario, por lo que se trataba de un proyecto arriesgado para él. Pidió a mis hermanos Rajendra y Debendra (Bhupendra había muerto hacía unos años) que participaran en las actividades de la compañía; también se lo pidió a una prima muy guapa, su padre, un tío materno, y tres o cuatro músicos notables, entre ellos Timir Baran, un famoso tocador de *sarod* y compositor, y discípulo de Allauddin Khan. Mi madre también debería venir, para cuidarse de la casa en París, donde la compañía fijaría su residencia y haría sus ensayos. Naturalmente, yo estaba incluido en los planes, y se daba por supuesto que continuaría mis estudios en París, y así podría unirme a las actividades artísticas más adelante. Tomó un tiempo convencer a todo el mundo de que el proyecto de Uday podía funcionar, y la decisión de partir se estuvo dirimiendo durante meses. Rajendra estaba terminando su doctorado y tendría que abandonar antes de los exámenes finales; y Debendra, que estaba en la universidad, no podría terminar su licenciatura. Por mi parte, estaba muy excitado con la perspectiva de la aventura, y durante meses me emocionaba con sólo imaginar mi nueva vida en París, y no podía pensar en nada más.

En otoño de 1930 nos dispusimos a partir hacia París. El viaje fue muy largo y me dejó impresiones extrañas de las diferentes ciudades que visitamos y del mismo viaje, en tren y en barco. Viajamos primero a Bombay, donde estuvimos cuatro o cinco días. La ciudad me cautivó completamente. Era la primera vez que veía tranvías y autobuses, y recuerdo el mareante olor a gasolina. Por todas partes, en las calles con edificios alineados, había gente vestida a la europea y mujeres perfumadas con saris de finas telas y colores. ¡E incluso había películas con sonido! Desde Bombay atravesamos en barco el océano Índico, y pasé varios días horriblemente mareado, pero cuando llegamos al canal de Suez, el agua estaba en calma. El Mediterráneo estaba

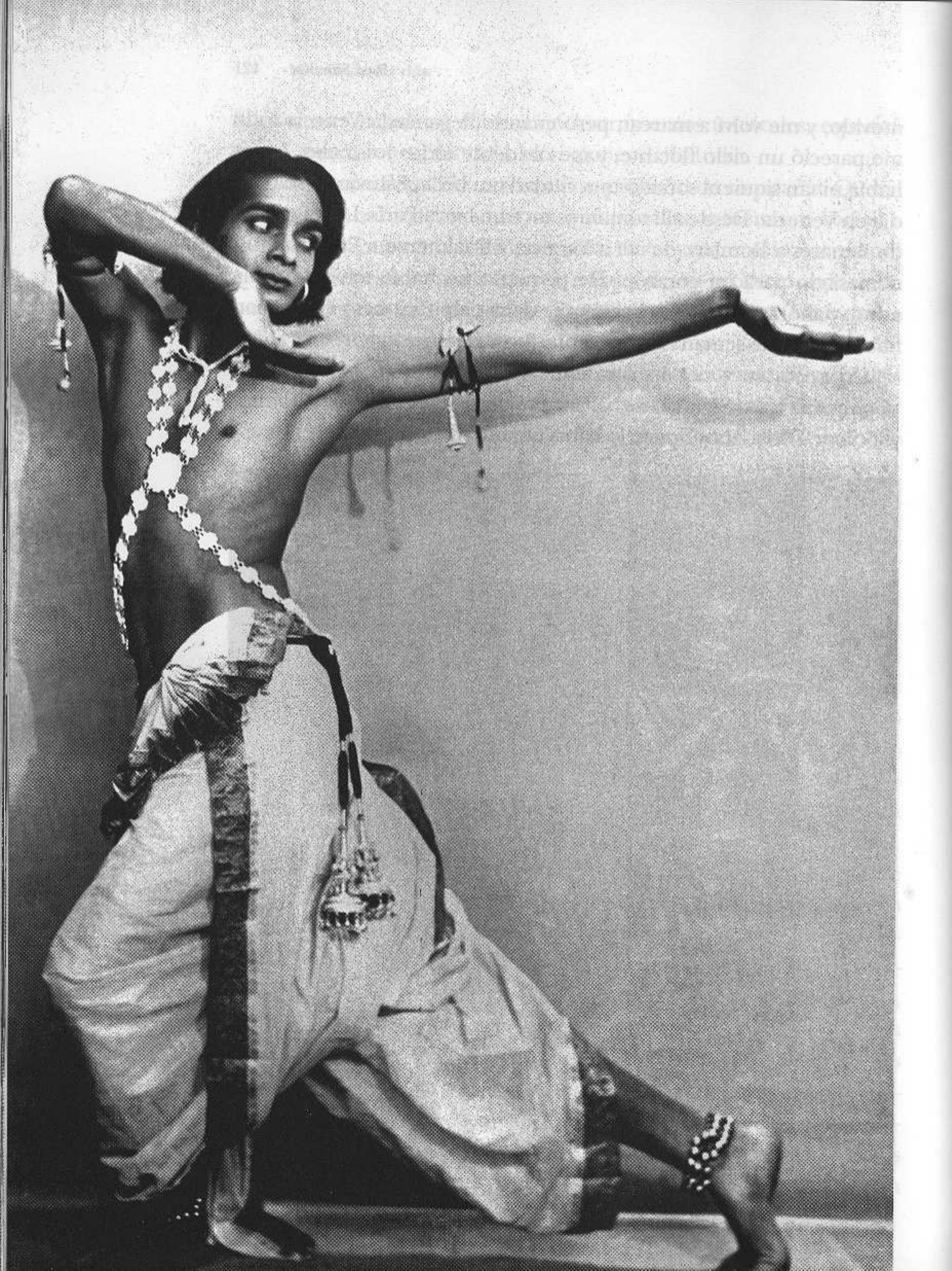


movido, y me volví a marear, pero cuando llegamos a Venecia todo me pareció un cielo flotante, y me olvidé de todos los males. Jamás había ni tan siquiera soñado una ciudad tan bella. Estuvimos sólo un día en Venecia. Desde allí tomamos un tren hacia París. La transición de Benarés a Bombay, de allí a Venecia y finalmente a París fue casi demasiado para mi corazón. De pequeño no había tenido mucha salud, y ahora toda esa excitación me daba palpitaciones y estaba con fiebre. Durante semanas estuve enfermo de emoción

Un poco antes nos habían alquilado una casa para nosotros, la «Compañía Uday Shankar de bailarines y músicos hindúes». Una amiga y socia de Dada, Alice Boner, lo había organizado todo antes de nuestra



UDAY SHANKAR y Anna Pavlova, la gran bailarina rusa.





llegada. Uday había mandado toda su colección de instrumentos antes de partir de la India, y afortunadamente habían llegado intactos.

Después de instalarnos, nos dispusimos enseguida a ensayar, pues no había habido tiempo de hacerlo antes de partir. Los ensayos se realizaban en una gran habitación de la casa, y yo tenía la libertad de pasearme por ahí y tocar todos los instrumentos. Desde el mismo momento que se desempaquetaron, contemplaba maravillado y fascinado toda la colección de instrumentos de percusión y de cuerda. Los otros miembros de la compañía me oían sacando melodías en el sitar o el *esraj,* o probando la tabla, y venían y me animaban, comentando entre ellos que yo parecía tener talento. Me complacieron sus alabanzas; por supuesto, eso me hizo trabajar más duro con mi música. Pero a pesar de que me animaban, no tenían tiempo de sentarse a enseñarme las técnicas de los instrumentos o de cómo debían tocarse. Escuchando atentamente nuestra pequeña orquesta, pronto me di cuenta de que podía imitar bastante bien lo que tocaba. Aunque podía tocar las notas bien, no tenía ni idea de la posición correcta de las manos o los dedos, o la digitación o cualquier otro elemento básico de la técnica.

En otra habitación de la casa se guardaban todos los trajes y vestuario que habíamos mandado traer de la India, pues por aquel entonces todavía no nos hacíamos el diseño y la confección del vestuario, y lo teníamos que encargar. Más adelante había una habitación destinada a la copia y diseño de nuevos trajes y vestidos basados en los que teníamos o bien en pinturas y esculturas de bailarines.

Durante los primeros meses, todo el mundo estaba alborozado con el entusiasmo de la creatividad. Nunca olvidaré el aspecto de Uday cuando empezamos y durante los ocho años que mantuvimos la compañía. Parecía realmente un dios y cuando bailaba era casi como un dios, poderoso y de una belleza impresionante. Para mí era como un superhombre, y aquellos años junto a él fueron trascendentales, no sólo para la formación de mi personalidad artística y creativa, sino sobre todo humana, de forma integral. Uday fue quien me enseñó a entender y apreciar nuestras antiguas tradiciones en el arte y en toda nuestra cultura, y mi aprendizaje bajo su tutela sobre dramaturgia,

UDAY
en el
Gandl
1931.

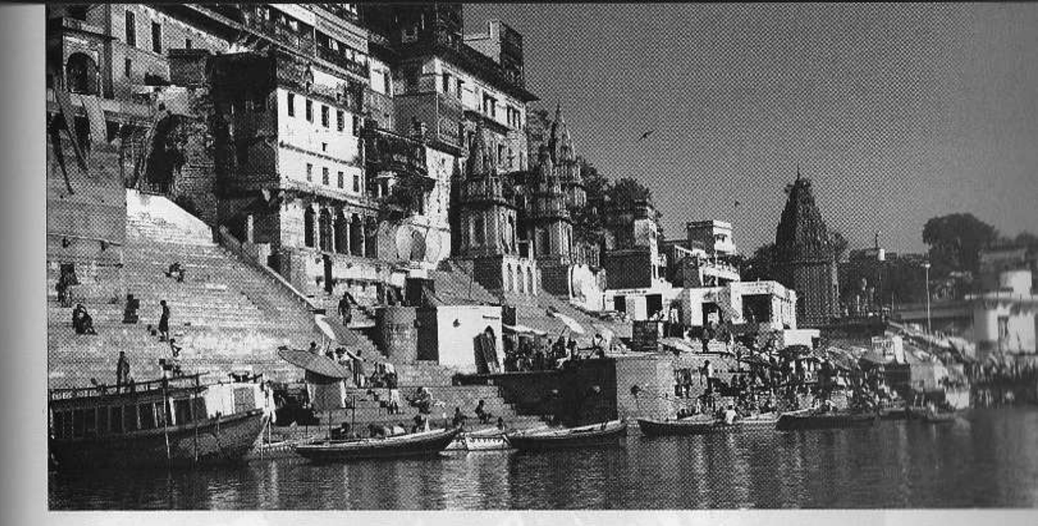
iluminación, escenografía y organización de espectáculos fue de gran valor para mí en los años a venir, cuando yo mismo produje ballets y teatro musical en la India. Sólo hay un hombre que me haya impresionado tanto, o incluso más, que mi hermano Uday. Me refiero a nuestro gran poeta, pintor y compositor Rabindranath Tagore, que conocí por primera vez en 1933, en una de nuestras visitas de regreso a la India.

En 1938, Uday fundó un gran centro cultural para las artes escénicas en las montañas de Almora, en la India, y si hubiera durado más de lo que duró, todos los sueños de Uday se hubieran cumplido, y el centro hubiera adquirido fama internacional y hubiera atraído a los grandes artistas del mundo entero. Uday inició ese centro cultural en un solar de casi ochenta mil metros cuadrados, donde construyó estudios modernos para la danza, el teatro y la música, con escenarios, vestuarios, talleres y salas de ensayo. Trajo a los mejores gurús de la India, entre ellos a Shankaran Namboodri, el bailarín más grande vivo de *kathakali*, de quien Dada recibió su formación como bailarín; fue el único auténtico gurú que Dada tuvo en toda su vida. También estaba Kandappan Pillai, uno de los notables maestros de Bharatanatyam, el gurú Manipuri Amobi Sinha, e incluso Allauddin Khan para supervisar la música instrumental. El centro era una combinación ideal del tipo antiguo de escuela *ashram* con la atmósfera más moderna de taller que uno encuentra en algunas instituciones libres de Occidente. Los maestros y estudiantes convivían, y Uday, con su magnetismo y fuerte personalidad, logró que todo el complejo funcionara.



EL POETA Rabindranath Tagore con Uday Shankar, 1941.

La cualidad más notable de Uday era su infinita «indianidad» en todas sus creaciones artísticas. Cuando lo veía bailar o veía artistas que él había formado, todos sentíamos que se encarnaba la plasticidad y la fluidez de movimiento de las imágenes de piedra, las esculturas y las pinturas de los templos y de las cuevas de Ellora, Ajanta, Mahabalipuram, Konarak, Khajarao y Bagh. El genio imaginativo de Uday creó un estilo de danza completamente nuevo, muy puro y bello pero al mismo tiempo totalmente indio, influido en la técnica y la esencia básicamente por el *kathakali* y también por el *bharatanatyam*, *banipuri*, *kathak* y otros varios estilos de danza folclórica y tribal indias.



LOS *GHATS* a lo largo del Gan sagrado; tras tumulto, pero cerca de las aguas, se levantan los imponentes palacios.

Como ocurre con otros artistas auténticamente creativos, Uday tuvo que aguantar fuertes críticas en la India y se le echó en cara que su arte no era ni «tradicional» ni «puro» en ninguna de las técnicas. Hasta cierto punto, hoy día está todavía sujeto a este tipo de acusación, a pesar de que no hay artista creativo en la India que no se haya visto influido por él, y la mayoría son sus «estudiantes», directa o indirectamente.

Sus contribuciones en el reino de la música instrumental también han tenido consecuencias, y son demasiado pocos los que saben la aportación de Uday en lo que se refiere a música para la danza creativa. Aunque no era un músico intérprete profesional, sabía exactamente lo que quería de la música, y sabía cómo podía expresarse. Incluso siendo estudiante, cuando veía un paso o una posición que un maestro enseñaba, era capaz de inventar cientos de cosas nuevas. En el área de música de efectos especiales, Uday creó una dimensión totalmente nueva tanto en concepto como en sonido utilizando toda clase de tambores clásicos, tradicionales y tribales, címbalos, *gongs* y címbalos de dedos como las castañuelas de metal o madera, y diseñando nuevas maneras de tocar instrumentos tradicionales: tocando la *tanpura* con dos baquetas, por ejemplo.

Al principio, muchos de nosotros éramos escépticos respecto a la música de Uday, pero él se sentaba con nosotros, dando sugerencias y enseñando y explicando pacientemente los efectos musicales que estaba intentando crear, reproduciendo con su voz los sonidos que

quería sacar de cada instrumento. Aquí un «bum», allá un «tinc», y un «br-r-r-r-r-r-r-r-R-U-U-U-M» en otro instrumento.

El aspecto que me dejó más huella de la concepción artística de Uday, hasta el día de hoy, fue su rechazo firme a utilizar instrumentos occidentales en su música, ni tan sólo uno; fue inflexible en cuanto a la utilización únicamente de aquellos instrumentos que se encuentran tradicionalmente en el subcontinente indio. Es decir, no hallaba fuera de lugar la utilización de instrumentos procedentes de Java, Bali o Birmania, porque las historias de estos países están fuertemente influenciadas por la antigua cultura hindú, y gran parte de sus tradiciones de danza y música han sido importadas de la India en épocas antiguas.

## Una nueva vida en París

Durante casi dos años de nuestra estancia en París fui a una de les escuelas católicas francesas. ¡Era tan extraño para mí...! En primer lugar, porque todas las clases eran en francés, me pusieron en una clase con niños siete años menores que yo, y no sabía muy bien cómo relacionarme con ellos. Los chicos eran tan brutos y gamberros que prefería estar con las chicas. Me veía bastante más culto que la mayoría de mis compañeros, y en muchos aspectos eso era cierto. La manera como educaban a los niños europeos era muy diferente a cómo se hacía en la India, y me costaba mucho adaptarme a esta nueva manera de pensar y comportarme. No creo que aprendiera mucho durante esos años en la escuela francesa, y fui feliz cuando finalmente me permitieron abandonar la escuela y recibir clases particulares, pues eso me dejaba tiempo para ensayar e ir de gira con la compañía o bien leer por mi cuenta e inventar cosas para mantenerme activo. Mi madre volvió a la India en 1932, y al principio me sentí un poco perdido, pero pronto me adapté a ese nuevo tipo de vida, que no fue tan feliz. Pasaba mucho tiempo escuchando discos de toda clase: indios, clásicos occidentales, incluso jazz, y cada vez hacía más vida con la compañía. A finales de 1933 iba prácticamente a todas las giras que se hacían.



RAVI SHANKA
en los años
cincuenta.

Incluso cuando aún vivíamos en Benarés, hubiera preferido más que cualquier otra cosa quedarme solo y tocar los instrumentos de mis hermanos, sumirme en historias emocionantes, o actuar delante de un espejo, haciendo los personajes del héroe, del amante y del villano, uno tras otro. No tenía hermanos de mi misma edad, y tampoco tenía cerca niños de mi edad. De hecho tuve tutores privados durante unos años y no fui a la escuela hasta los siete. Desde entonces, llevaba dentro de mí todo un mundo de fantasía e invención, y cuantos más libros leía y más teatro y cine veía, más intrincado se volvía ese universo imaginario. Mucho después, ese mundo de fantasía, mi soledad y mis esfuerzos por agarrar algo inaferrable, todo halló vehículo de expresión a través de la música. Desde muy joven tenía

una fascinación especial por el escenario y por todo tipo de teatro. Si lo pienso bien, desde la perspectiva actual, me doy cuenta de que no podía haber hecho otra cosa que estar en el mundo del espectáculo, incluso si no me hubiera convertido en músico.

Cuando estaba en París, con la compañía, a los once años más o menos, empecé a leer todos los grandes clásicos con cuyas historias todos los indios están familiarizados. Empecé con traducciones bengalíes de nuestras grandes obras épicas en sánscrito, el *Ramayana,* que cuenta las aventuras de Rama, una encarnación de Vishnu, y el *Mahabharata,* cuyo tema principal es el conflicto entre dos familias, una buena, la otra mala, pero que incluye muchos otros episodios, entre ellos nuestro favorito, el *Bhagavad Gita,* el diálogo entre Krishna y el príncipe mortal Arjuna. El *Mahabharata* es muchísimo más largo que los poemas épicos homéricos, pero lo he leído varias veces. A través de él aprendí todas nuestras queridas costumbres y tradiciones, y cuando me sentaba a leerlo en nuestra casa de París, me sentía, si cabe, más cerca de la India y su cultura. Dentro de esta épica se encuentra todo el mundo humano concentrado: todo el drama, el amor, el humor, el patetismo, la ciencia ficción y la teoría científica, toda la belleza de lo mortal, y la grandeza de lo divino. Entonces leí algunas historias de los *Puranas,* una vasta colección de cuentos antiguos que tratan de manera maravillosamente entretenida sobre todos los aspectos de las costumbres e ideas del mundo hindú. Algunas historias de los *Puranas* también se mencionan en la literatura épica, pero aquí se ofrecen con todo lujo de detalles. Una de mis historias favoritas era la de la infancia de Krishna. Una historia que me impresionó fue la de Siddhartha Buddha y el hecho de que tuviera tantas cosas, fuera capaz de renunciar a todo y, sin embargo, continuar viviendo en este mundo.

En cuanto mi francés dio muestras de progreso, intenté acabar de leer algunos libros que habíamos estado leyendo en la escuela, novelas de Victor Hugo y Anatole France, pero me costaba menos esfuerzo leer novelas de detectives y cómics. También progresaba mi inglés, pero prefería leer en bengalí, no porque fuera más fácil, sino porque me acercaba a mi lugar natal, a mi gente y mis costumbres.

EL REPIQUETEO de campanas en el templo de Shiva crea una atmósfera religiosa y significa expulsar el mal.



A pesar de ser probablemente demasiado joven para leerlo y entenderlo del todo, devoraba las obras de autores bengalíes distinguidos, como Bankim Chatterji, en cuyas novelas podía aprender la historia de la India de un modo ameno e interesante. Sus libros, junto con los de D. L. Roy, eran mucho mejores que cualquier clase de historia en la escuela. Gracias a las obras de teatro de Roy, aprendí mucha historia del período musulmán y de otras épocas, y adquirí una visión muy fantasiosa y romántica de la historia. Mis historias favoritas eran las de Sarat Chandra, y debo de haberlas leído unas quince o veinte veces. Sus libros me hicieron muy consciente de ser no sólo indio, sino un bengalí, y me mostraban mi Bengala: las gentes y los pueblos, la calidez, las antiguas tradiciones y todos los aspectos de este pueblo al que me sentía tan cercano. Gracias a mis lecturas podía conocer hechos de nuestro pasado y asuntos del presente de los que nada hubiera sabido jamás viviendo en París.

Así pues, durante mi estancia en París desarrollé un fuerte sentimiento nacional, incluso regional, como suele ser común cuando uno se aleja de su tierra. Devoré todos los libros de Uday, ilustrados con pinturas del arte de las cuevas y los templos, de los que había muchísimos volúmenes, y absorbí todas las historias que explicaban cada una de las ilustraciones. Me enamoré de la India y de su pasado, por lo que fue fácil y casi natural escoger la música, y especialmente la danza en un principio, basada en nuestros cuentos antiguos.

Sentía avidez por todo lo que fuera en bengalí, y leía todas las revistas y catálogos de arte que llegaban de la India. Me tragaba todos los semanarios y gacetas mensuales e incluso me suscribí a revistas infantiles. Asimilé todas nuestras tradiciones y modos de pensar gracias a esos libros y revistas, y así pude construir mi universo mental.

Cuando tenía trece o catorce años empecé a leer a Tagore: sus ensayos, poemas, teatro y narraciones. Muchas cosas suyas no cuajaron en mí en aquel momento, pero lo disfruté igualmente. Algunos de sus poemas temáticos, basados en historias *Jataka* (del período budista), me hicieron saltar las lágrimas, y la belleza de su escritura dejó una huella profunda en mi espíritu. Cuando nuestra compañía viajó por primera vez a la India de gira, fuimos todos con mi hermano a Shanti Niketan,

en Bolpur, cerca de Calcuta, donde hay un gran centro fundado por Tagore. Tagore estaba allí, sentado en una especie de trono, como un rey o un león majestuoso, con aquellos ojos penetrantes y claros. Fuimos todos a saludarlo haciendo un *pranam* delante suyo, y nos bendijo a todos. Cuando me acerqué a él, recuerdo que me dijo una cosa: «Sé grande como tu padre y tu hermano», y cuando me puso la mano sobre la cabeza, sentí un escalofrío mágico en todo el cuerpo. Jamás he visto a un hombre viviendo de manera tan bella. Los miembros de la familia de Tagore, gente extremamente culta, letrada y sensible, eran como señores feudales, casi como la realeza. Y lo dio todo para fundar su institución. Tal como lo concibió inicialmente, tenía que ser como una universidad del reino, con clases al aire libre, en entornos naturales, algo parecido a los antiguos *ashrams* de los santos-sabios. Gracias al magnetismo dinámico de Tagore, muchos *pandits* y especialistas distinguidos fueron a la escuela y ofrecieron sus servicios. Ver a esta personalidad gigantesca al frente de su escuela ha sido una de las experiencias más bonitas de mi vida. A medida que pasa el tiempo, leo la obra de Tagore asimilándola mejor y no ceso de descubrir continuamente nuevas y maravillosas ideas en sus escritos. Como dicen muchos, conocer a Tagore exige más de una vida.

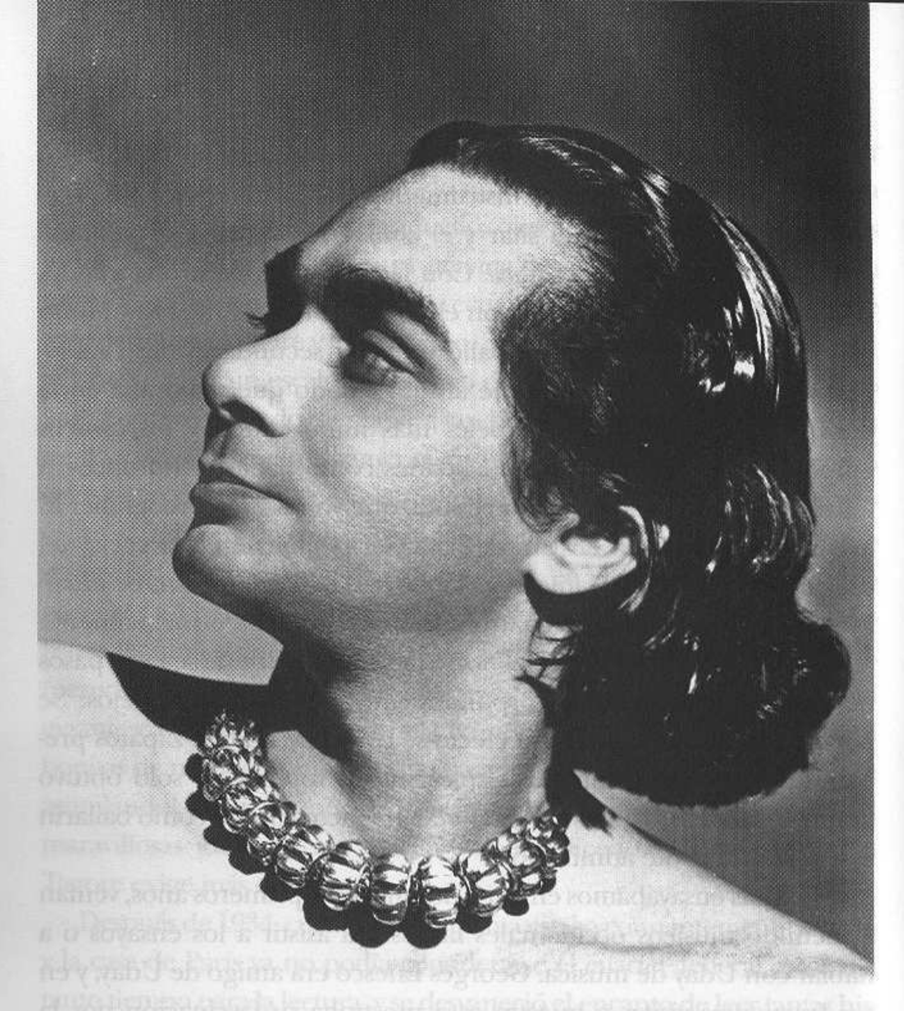
Después de 1934, cuando la compañía estaba constantemente de gira y la casa de París ya no podía considerarse el cuartel general, no tenía tanto tiempo para la lectura, y se desvaneció el encanto de leer tantas historias antiguas y otras bellas obras literarias. Durante los tres años siguientes, más o menos, mis gustos en literatura derivaron hacia el ocultismo y las religiones. Me interesé por la vida de santos hindúes y yoguis, y otras figuras religiosas, mayormente escritas en bengalí, y leí bastante sobre el tantra y el yoga espiritual. A esa edad era muy impresionable y romántico, y esos libros tuvieron un fuerte influjo en mi pensamiento. Tenía grandes sueños y grandes planes para mí: me convertiría en una figura religiosa importante o en un yogui notable, pero después de leer a propósito de la historia de mi país y sus problemas contemporáneos, me veía como un líder político y diseñaba planes elaboradísimos, incluso pensando maneras de acabar con la esclavitud a que nos sometían los británicos. También soñaba con ser un actor, un músico, un bailarín.



En mi papel como miembro de la compañía de Uday, pronto pude empezar a tocar varios instrumentos para acompañar a los bailarines, sobre todo con el sitar y el *esraj*, y más tarde experimenté durante un tiempo con el *sarod*. Con Uday como maestro, aprendía pequeños papeles para bailar con el grupo de baile. Era el Rey Mono y llevaba máscara y también bailé el papel secundario del Diablo-Serpiente. Cuando crecí y gané altura, y dado que mejoraba en la danza, me fueron dando papeles más importantes, y los críticos empezaron a reconocer mis cualidades como bailarín. Entonces, a los dieciséis años, hice mi primer solo, que yo mismo coreografié. El argumento se basaba en Chitra Sena, un personaje en la corte del dios Indra que era un famoso *gandharva*, o bailarín-músico celestial. Mi solo, que duraba unos cuatro minutos, se basaba principalmente en el estilo *kathak* de danza del norte de la India, donde se usan pasos de danza y movimientos corporales muy rápidos y complejos. Se parece un poco al claqué y el efecto se consigue no con zapatos preparados, sino con campanillas sujetas a los tobillos. El solo obtuvo grandes críticas elogiosas y, en general, mis actuaciones como bailarín suscitaron bastante admiración.

Mientras ensayábamos en París durante esos primeros años, venían a menudo músicos occidentales famosos a asistir a los ensayos o a hablar con Uday de música. Georges Enesco era amigo de Uday, y en sus frecuentes visitas a nuestra casa mostraba su fascinación por la música india. En aquellos tiempos, Yehudi Menuhin, que era todavía un joven con pantalones cortos, era su estudiante, y tuvimos la oportunidad de asistir a uno de sus ensayos. Andrés Segovia, maestro de la guitarra, también se interesó mucho por nuestra música, y nos visitaba de vez en cuando. Empezaba a tener alguna idea acerca de la música clásica occidental y tuve la suerte de ver actuar a grandes artistas. Vi a Toscanini, pude escuchar a Paderewski, Casals, Heifetz y Kreisler. Recuerdo cómo los músicos discutían sobre su violinista favorito, Kreisler o Heifetz, y todavía puedo oír el sonido del arco de Kreisler. Una vez, en la Ópera de París, hubo un acto especial donde cantaba Chaliapin, el bajo ruso, y teníamos butacas en el palco central. Cuando cantó, sentí retumbar su voz en mi cuerpo, y las arañas





UDAY SHANKAR.

de luces parecía que temblaban. En casa teníamos una excelente colección de discos y pude familiarizarme con muchas sinfonías, conciertos y composiciones solistas. Pero mis intereses no se limitaban a la música clásica. Me encantaba la música francesa para acordeón, y escuchaba mucho flamenco y música española; y en algunos restaurantes podía escuchar *balalaikas* rusas y música húngara. Más adelante, cuando hacíamos giras, pude conocer mucha música folclórica de los países que visitaba, y composiciones de sus compositores clásicos.

A menudo, cuando los músicos venían a casa a ver a Uday, expresaban sus opiniones respecto a la música india. Muchos de ellos sólo habían escuchado la música que tocaba nuestra compañía, es decir, música básicamente destinada a la danza, que no es en absoluto música instrumental clásica india. Los números breves de danza duraban de tres a ocho minutos, y los más largos, composiciones parecidas al ballet, donde todos bailábamos, duraban unos catorce minutos. Para esos números la música era una mezcla de música tribal, clásica, ballet y popular, pero insertadas entre danzas había algunas piezas instrumentales solistas puramente clásicas. De todas formas, esas piezas, que duraban entre ocho y diez minutos, daban sólo una pincelada de lo que es nuestra música clásica, pues en un concierto en la India una sola pieza puede durar horas. Por lo tanto, en parte, las opiniones de esos músicos occidentales sobre la música india no estaba sustentada debidamente por una experiencia musical completa. Oí que decían que nuestra música era monótona y áspera y desagradable al oído. Después de la audición, algunos decían que era muy interesante pero que «no se acababa nunca». Otros preguntaban: «¿Cuándo empieza y cuándo acaba?», o se quejaban de que era demasiado repetitiva. Más tarde me di cuenta de que una de las cosas que les contrariaba era la falta de modulación en nuestra música y el hecho de que no empleamos armonía o contrapunto. Estaba dolido y furioso a la vez cuando veía lo que decían algunos de esos artistas occidentales, y me daba lástima que no pudieran comprender la grandeza de nuestra música. Esta falta de comprensión fue lo que me motivó, en años venideros, a explicar nuestra música y hablar sobre algunas de sus características ante el público de mis conciertos.



## Baba se une a la compañía

Nuestra compañía debutó en Estados Unidos en 1932, y la excitación de nuestra primera visita a Nueva York no ha sido igualada jamás. Salimos una mañana, muy pronto, a la cubierta del barco y allí delante, entre la neblina, estaba la Estatua de la Libertad y los rascacielos gigantes perdiéndose entre las nubes. Nuestra semana en Nueva York fue como una fantasía. Estaba completamente embriagado por Broadway y toda la luminaria y los cines durante 24 horas. Me pasaba la vida en Loew's, el Rivoli y el Paramount, pues no quería perderme ni unos dibujos animados ni un noticiario ni un vodevil. En

Nueva York escuchamos jazz por primera vez: estaban Duke Ellington y Louis Armstrong, jóvenes e inspirados. Nuestra compañía, con el representante Sol Hurok, actuó en un teatro muy bueno cerca de Broadway, y en nuestras últimas giras actuamos en el Carnegie Hall. De aquella primera gira también guardo un gran recuerdo de Chicago. Era invierno, y el lago Michigan estaba helado, y estaba sorprendido de ver a tanta gente andando y patinando sobre el hielo en medio de un viento glacial. En aquella época, principios de los años treinta, nuestra compañía tuvo la más cálida acogida y mayores triunfos en dos países: Alemania y, sobre todo, Estados Unidos.

En 1934 regresamos a la India para realizar una gira y estudiar durante casi once meses. Tomé algunas lecciones del estilo de danza *kathak* en Calcuta, y estudié seriamente el estilo *kathakali* con el gurú Shankaran Namboodri, también en Calcuta. Me interesaba mucho la danza por aquel entonces y había hecho grandes progresos, y no tenía dudas respecto a mi fama y mi futura carrera como bailarín. Naturalmente, seguía interesándome por la música instrumental y prefería el sitar más que otros instrumentos de cuerda. Sin embargo, el sitar era una especie de *hobby*, y me consideraba ante todo un bailarín.

Pero el destino iba haciendo su camino y, poco a poco, empecé a sentirme progresivamente atraído por la música instrumental, y particularmente por el sitar. Ya era gran admirador de Vishnudas Shirali, que fue uno de los directores musicales de la compañía de Uday y que tocaba el sitar con una mano bellamente melodiosa. Cuando estábamos de gira por la India, en 1933, escuché al sobrino del otro director musical de la compañía, Timir Baran, que tocaba el sitar. El chico era mayor que yo, y su velocidad y virtuosismo técnico me dejó fascinado. Su manera de tocar me inspiró hasta tal punto que en nuestro siguiente viaje a Calcuta decidí convertirme en discípulo de su maestro, el famoso Enayat Khan. De este modo, cuando fuimos a la India en 1934, todo estaba preparado y empecé a estudiar con Enayat Khan. La noche antes de la ceremonia *ganda* (nuestra costumbre de atar la mano del discípulo a la del gurú con un cordón simbólico) me sentí súbitamente muy enfermo e ingresé en el hospital, donde se me diagnosticó un ataque agudo de fiebre tifoidea.



Lógicamente, no fue posible empezar a estudiar con Enayat Khan y tuvimos que suspender la ceremonia. Tal vez fue una coincidencia, pero me pareció que no estaba destinado a ser su discípulo. Tenemos la idea de que cada uno está destinado a tener un deteminado gurú y que es imposible intentar cambiar o buscar a otro. Efectivamente, aquel mismo año, unos meses más tarde, en el congreso All-Bengal Music Conference conocí a Allauddin Khan, el hombre que se convertiría en mi gurú. También hubo otros acontecimientos aquel año que concurrieron para acercarme más al sitar. A finales de 1934, un excelente tocador de sitar, Gokul Nag, estuvo en la compañía durante un tiempo y me maravilló con su arte. Fue otro instrumentista que influyó en mi creciente interés por el sitar, aunque no tomé clases con él.

Uday también había asistido al All-Bengal Music Conference y había escuchado a Allauddin Khan. Pensaba entonces que le gustaría tener a uno de los músicos más eminentes de la India en su compañía para que viniera a Europa como solista, y Allauddin Khan era el candidato perfecto. Empezaron las negociaciones, y Baba aceptó con la condición de traer a su hijo menor, Ali Akbar, que era dos años más joven que yo. Hicimos planes: iríamos a Birmania, y luego a Singapur y Malasia, Hong Kong, Japón y desde allí a San Francisco. Entonces Baba se reuniría con nosotros para la gira europea. Pero mientras estábamos en Singapur llegó un telegrama de Uday comunicándonos que nuestro padre había muerto en Londres. Regresamos inmediatamente a la India y estuvimos un tiempo con nuestra madre. Remodelamos los planes de la gira y decidimos pasar algunas semanas en Bombay trabajando en los ensayos finales y partir para Europa pasando por El Cairo, Alejandría, Tel Aviv, Haifa, y entrar en Europa por Grecia y Bulgaria.

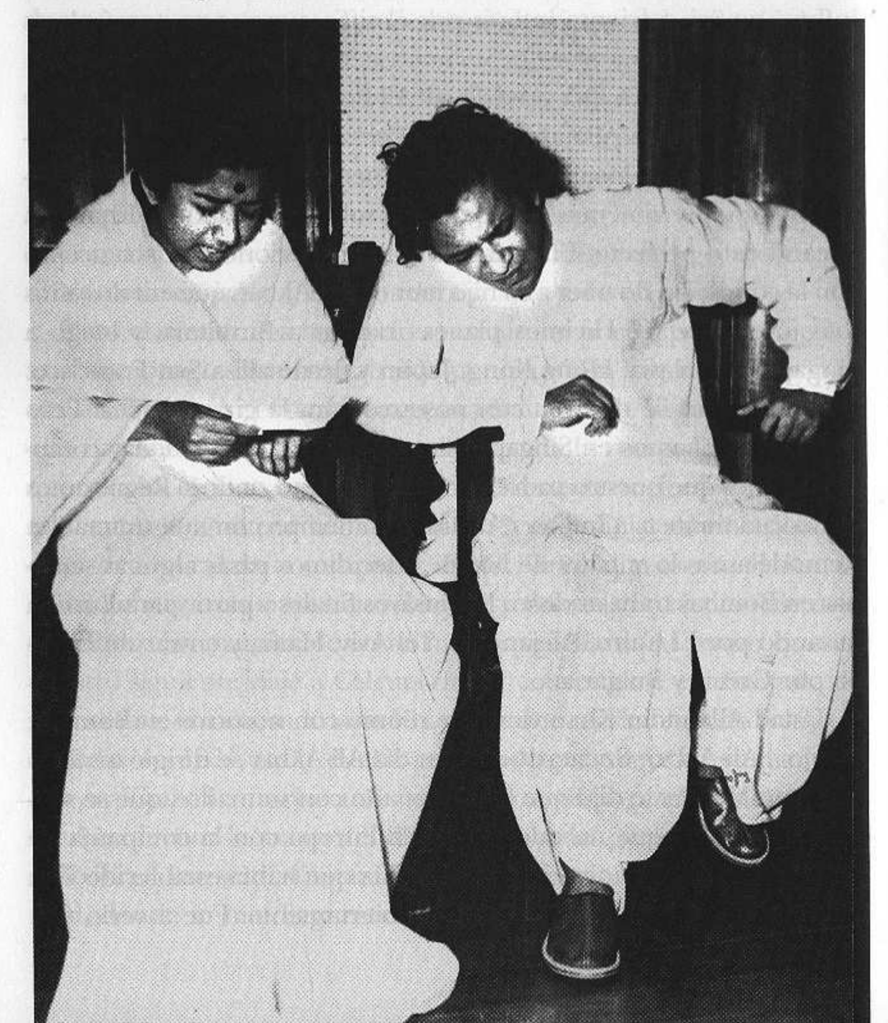
Ustad Allauddin Khan vino y se reunió con nosotros en Bombay, y trajo a Ali Akbar. Recuerdo que un día Ali Akbar se dirigió a mi tío materno Matul y le dijo que había soñado con su madre, que se sentía deprimido y que no quería venir a Europa con la compañía de Uday. Matul era el único en la compañía que había establecido una amistad con Baba y podía hablarle abiertamente. Fue a verlo y le



RAVI SHANKAR representó pequeños papeles en la compañía de danza de su hermano, como el de Hanuman, el Dios Mono.

contó lo que había sucedido con Ali Akbar, y Baba decidió finalmente que Ali Akbar se quedara en la India con su madre.

Llegó el día de zarpar, y todos sentíamos la tristeza de la partida. Mi madre, que había venido a Bombay para despedirnos, se quedaría en la India y ya estaba sintiendo la soledad de nuestra ausencia. De algún modo, ambos teníamos la premonición de que no volveríamos a vernos. Cuando estábamos en el muelle, listos para embarcar, cogió mi mano y la puso en la de Baba, y le dijo: «No voy con vosotros, y no sé si volveré a ver a mi hijo; considéralo, por favor, como si fuera un hijo tuyo». Todos llorábamos al decirnos adiós, y fue, efectivamente, la última vez que vi a mi madre.



**RAVI SHANKAR compuso canciones para la vocalista Lata Mangeshkar para cantar en varias películas.**



Baba se quedó con la compañía durante casi un año, y durante todo ese tiempo fui su guía, intérprete, ayudante y compañero especial. Supongo que echaba mucho de menos a Ali Akbar y por eso puso en mí todo el afecto y el amor que correspondían a su hijo. Durante los viajes, yo cuidaba de Baba, encontrando los restaurantes apropiados y la comida adecuada para él. Al ser musulmán devoto, no comía cerdo; pero en tanto que hindú, tampoco comía ternera. Recuerdo que un día, para complacerlo, y recordando que de vez en cuando le gustaba fumar, le compré una pipa, una petaca de tabaco y un mechero. Cuando le ofrecí el regalo, en vez de estar contento, estalló en uno de sus ataques irracionales de furia: «¿Has venido para hacer el *mukhagni* con esto?», me preguntó. (El *mukhagni* para los hindúes es la ceremonia de colocar la primera llama en la boca de un muerto en la pira funeraria y lo realiza el hijo mayor.) «No soy uno de esos gurús que puedes sobornar...», espetó.

Pero, en general, era muy amable conmigo. Sabía que me tomaba muy en serio el aprendizaje de la música instrumental y empezó a enseñarme los principios del sitar y de la voz. A veces se enfadaba cuando me daba clases porque, a pesar de ser un buen estudiante, le parecía que yo ponía la danza por encima de todo. Se enfadaba y le dolía que «echara a perder mi talento musical» viviendo en el lujo. Baba inisistía en que ésa no era la manera de aprender música de él, no en aquel entorno, y juró que nunca jamás cumpliría la disciplina para dominar la técnica del sitar. Se burlaba de mí, llamándome «mariposón» y hacía comentarios crueles sobre mis actividades de mujeriego, mis gustos de *dandy* en el vestir, y todos mis intereses fuera de la música: pintura, escritura y lectura. Decía a menudo: «*Ek sadhe sab sadhe, sab sadhe sab jaye*», que significa: «Si haces una cosa bien hecha, entonces las demás cosas serán fáciles luego; pero si empiezas con demasiadas cosas, acabas en nada».

Sea como fuere, Baba disfrutaba enseñándome, y yo lo sabía. Cuando era simpático conmigo, lo cual era habitual, aprendía bien y rápido; pero cuando se enfadaba, me enojaba, me ponía tozudo y torpe y me negaba a aprender. Debía de ser porque nunca nadie me había regañado, ni siquiera de pequeño.

Durante el verano de 1936 pasamos unos meses en Dartington Hall, en Devonshire, Inglaterra, un lugar muy bonito y abierto, donde Uday iba a trabajar en nuevas coreografías. Tuve mucho tiempo para practicar con el sitar y tomar lecciones de Baba.

Fue la primera vez que empecé a practicar escalas y ejercicios y no simplemente tocar melodías bonitas que me vinieran a la cabeza. Durante todo el verano trabajé en los ejercicios y en composiciones y aprendí muchas canciones. Sentí algo nuevo y excitante dentro de mí. Sentía que me acercaba a la música y que aquella música era a lo que debía consagrar mi vida. Pero entonces, en otoño, Baba tuvo que regresar a la India antes de lo esperado. En aquel tiempo se debatían en mi interior fuertes sentimientos contradictorios: a veces pensaba que tenía que continuar con la danza y convertirme en un gran bailarín; todo el mundo decía que estaba al alcance de mi mano, que estaba en el camino. Y otra fuerza distinta me llevaba hacia el otro lado y me decía: *música, música*. Durante meses estuve dividido entre quedarme con la compañía de Uday y dejarlo todo e irme con Baba para aprender el arte de la música. De alguna manera, fue una desgracia para mí que Baba nos dejara tan pronto. Si se hubiera quedado un mes más, tal vez me hubiera decidido antes y hubiera acabado con mi dilema musical. Baba me repitió muchas veces antes de marcharse que, a pesar de que tenía mucho talento y de que le encantaría enseñarme, eso sólo era posible si yo era capaz de abandonar la fama fácil y el relumbre de mi vida artística en Europa y recluirme con él en el pueblecito de Maihar, donde vivía, para pasar muchos años con él. Y muchas veces también expresaba sus dudas en cuanto a mi capacidad para abandonar esa vida glamurosa de Occidente.

Cuando Baba se fue, por alguna razón, me volqué más que nunca en la danza, y alabaron mucho mis esfuerzos, e incluso dejé el sitar por el *sarod*. Pronto pude hacer algunos solos con el *sarod* en la orquesta y también hice algunos solos de sitar, pues durante el año que estuve con Baba había aprendido suficiente técnica para entender lo que estaba haciendo y había asimilado lo suficiente para utilizar lo que había aprendido. Baba me había animado a tocar el sitar porque ya estaba



familiarizado con el instrumento y lo tocaba con soltura, pero cuando se fue, me pasé al *sarod*, porque su manera de tocar el *sarod* me había impresionado, y quería imitarlo.

## El largo camino hacia Maihar

Pasó un año y medio antes de reencontrarme con Baba, y fue una temporada en que estaba sumido en inquietudes, preocupaciones y dudas, y realmente no tenía a nadie a quien acudir. Uday estaba convencido de que debía mantener la danza como mi prioridad, pero pensaba que unos meses junto a Baba no me harían ningún daño. En aquel momento, Uday estaba pensando en disolver la compañía y establecerse en la India para montar un centro de artes escénicas. Su idea era que yo adquiriera una base musical sólida con Baba y después volviera para ayudarlo en el centro.

Acabamos nuestra última gira y regresamos a la India en mayo de 1938. Cuando todavía estábamos en París, en otoño de 1936, un telegrama llegó de la India con la noticia de la muerte de nuestra madre. Se había acabado de arreglar una casita para ella en el pueblo de mi abuelo materno cerca de Benarés, y en aquel tiempo dos de mis hermanos mayores estaban con ella. La noticia nos entristeció profundamente, y a mí especialmente, porque la había visto muy poco desde que regresó a la India en 1932. Siempre habíamos estado muy unidos y nuestra comunicación era muy fluida. Cuando volvimos a la India en 1938, fui directamente a visitar su casita.

Una vez en la India, sin planes inmediatos, pensé en una ceremonia religiosa que, por falta de tiempo y oportunidad, había desechado durante muchos años, y decidí que era el momento de celebrarla. Se trata de la ceremonia del sagrado lazo que inicia a un joven brahmin en la religión. Normalmente se lleva a cabo entre los siete y los doce años, y aunque yo era mayor sentía la necesidad de hacerlo. En el mes de mayo me rasuré la cabeza y me preparé para ser iniciado en el brahmanismo. Todo iniciado debe pasar varias semanas o incluso más tiempo viviendo como un monje, comiendo alimentos determinados y absteniéndose de las cosas materiales. Pasé casi dos meses viviendo



RAVI SHANKAR

así, liberado de asuntos terrenales, antes de volver a mi vida normal.

Antes de regresar a Europa me había carteado secretamente con Baba, que volvió a decirme que estaría encantado de ser mi maestro si abandonaba mi vida frívola y me retiraba en Maihar, no por unos meses, sino para quedarme. No le comenté nada a Uday sobre mi correspondencia pero me prometió que podía ir y quedarme con Baba mientras buscaba un lugar para el centro cultural.

Cuando acabé mis obligaciones religiosas, me preparé para viajar a Maihar. Era un día de viaje, y Rajendra me acompañó al pueblo un día de julio. Durante el viaje sentía una confusión en mi interior. Me sentí como si fuera a suicidarme y supiera que iba a renacer, pero no tenía modo de saber cómo sería esa nueva vida. Estaba muy nervioso y temía el legendario mal humor de Baba, pues ya había experimentado su carácter cuando estaba con nosotros en la compañía. Me asaltaban las dudas, y me preguntaba si sería capaz de quedarme y aguantar la disciplina, porque me conocía a mí mismo, mi hipersensibilidad, y mi incapacidad para aguantar malos modos de nadie. Y aunque la decisión de dirigirme a Maihar era sólo mía, no podía dejar de sentirme como un cordero que llevan al matadero. Cuando llegué, Baba se quedó muy sorprendido al verme tan transformado. Tenía la cabeza afeitada y vestía ropa muy basta. Llevaba sólo una maleta de hojalata con cuatro cosas y dos mantas con un cojín enrollado dentro. Había cambiado absolutamente, ya no era el chico que Baba conoció en Europa, en parte porque pensaba que debía renunciar a muchas cosas si quería consagrarme a la música, y en parte porque pensaba que mi nueva identidad agradaría a Baba. De alguna forma había algo de actuación por mi parte, dejando de lado mis costumbres de *dandy* y viviendo como creía que debía hacerlo. Pero vi enseguida que Baba se sentía bien conmigo.

Me instalé en una casita al lado de la de Baba, y al principio fue difícil para mí. Maihar era un pueblo pequeño y muy tranquilo. Solo en mi casita, por la noche, me atemorizaba el aullido de los chacales y los lobos, el croar intenso de los sapos y el barullo de los grillos. Después de ocho años viviendo con el lujo europeo, me costó meses acostumbrarme a dormir en un camastro de bambú atado con cuerda



RAVI SHANKAR y Uday, en los setenta.

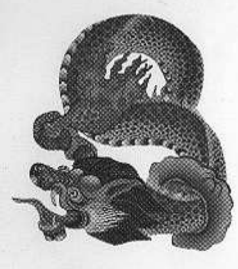
de coco. Recuerdo que cada mañana venía una criada, muy temprano, a limpiar y ponía el agua para el té y el desayuno. Al cabo de un tiempo en Maihar, vino otro estudiante a mi casa, pero Baba le pegó el segundo o tercer día y se fue. Al menos pasaron unos treinta chicos distintos para compartir la casita, pero ninguno de ellos duró más de una semana o diez días, porque no podían soportar el mal humor de Baba y su estricta disciplina.

## «Ve, ve a comprar pulseras»

Tuve suerte de haber pasado ya un año junto a Baba cuando viajábamos con la compañía de Uday. Durante aquel período había llegado a conocerlo bastante bien: todas sus pequeñas debilidades y las peculiaridades de su carácter. Algunos de esos pobres chicos que llegaban a Maihar no tenían ni idea de cómo interpretar los cambios de temperamento de Baba. Normalmente era la persona más humilde y

gentil que uno pueda imaginar, lleno de *vinaya*, como un devoto seguidor de Vishnu. Pero a menudo, cuando empezaba a dar clase, se convertía en un seguidor violento e irascible de Shiva y no toleraba ni un pequeño fallo por parte del alumno. ¡Llegaba hasta a regañar al maharajá que lo tenía empleado! Yo tenía el récord, por eso. Baba no me pegó nunca ni siquiera me levantó la voz. Bueno, sólo una vez.

Una vez, cuando estaba recién llegado, me estaba enseñando un ejercicio que no sabía tocar correctamente: «¡Aha! No tienes fuerza en las muñecas. ¡Venga, hombre, venga!», exclamó, y me pegó en la mano. Me estaba esforzando y me sentó muy mal que se enfadara. Desde que era niño nadie me había reprendido, aunque estaba un poco mimado y a veces me portaba mal. Entonces, cuando Baba se enfadó conmigo, empecé a enfadarme también, en vez de atemorizarme. «¡Ve! Ve y cómprate algunas pulseras –dijo, mofándose de mí–. Póntelas en las muñecas. ¡Eres como una chiquilla endeble! No tienes fuerza. ¡No puedes hacer ni este ejercicio!» Hasta ahí podíamos llegar. Me levanté y me fui a mi estancia, recogí mis cosas y me dirigí a la estación, y ahí compré un billete para casa. Acababa de perder el tren y tenía que esperar un rato para el siguiente. Mientras tanto, Ali Akbar vino corriendo y, al ver mi equipaje, me preguntó: «¿Qué ha pasado?». «Me voy –contesté–. Me ha regañado.» Ali Akbar me miró con incredulidad y me preguntó si estaba loco. «Eres la única persona a la que no ha puesto la mano encima. Eso nos deja a todos asombrados. ¿Es que no sabes lo que me ha hecho a mí? Me ató a un árbol cada día durante una semana y me pegó, y me tuvo en ayunas. ¡Y te vas porque te ha regañado un poquito!» Me mantuve firme y le respondí: «Me voy en el tren de la tarde». Ali Akbar me convenció para volver a casa y, temporalmente, volví a instalar mis cosas en la habitación. Le fue a contar a su madre lo sucedido y ella habló con Baba. Ali Akbar vino a decirme que querían almorzar conmigo, y cuando fui a la casa, Ma (la madre de Ali Akbar) me dijo: «Ven, te vas pronto, pero siéntate un ratito junto a Baba». Fui a verlo, hice un *pranam* y vi que estaba recortando una fotografía mía y la iba a enmarcar. Ninguno de los dos dijo una palabra pero me di cuenta de que estaba emocionado. Al cabo de una rato, le dije: «Hoy me voy».





Lentamente, me dirigió la mirada y dijo: «¿Eso es todo? ¿Sólo porque te dije que te pusieras brazaletes, te ha dolido tanto que te tienes que ir?». Las lágrimas brotaban de mis ojos y no lo había visto nunca así. Se levantó y vino hacia mí, y dijo: «¿Te acuerdas, en el muelle de Bombay, cuando tu madre me dio la mano y me pidió que te cuidara como a mi propio hijo? Desde aquel día te acepté como un hijo, y ¿es así como quieres romper el compromiso?».

Naturalmente, no me fui después de aquella escena. Y a partir de aquel momento, cuando se enfadaba por algo que yo había hecho, buscaba a alguien a quien pegar.

De alguna manera, Baba era muy autocrático en su método de enseñanza. A menudo estaba sentado sobre una esterilla con unos cojines, fumando una *hookah*, una gran pipa india de esas que hacen gárgaras, cuando entraba un estudiante. Le decía: «Siéntate. Siéntate en esta silla». Ahora bien, uno tenía que interpretar qué quería decir con eso. Si estaba de buen humor, quizá quería realmente que el estudiante se sentara en la silla. Pero si estaba de mal humor y decía: «Siéntate ahí, en esa silla», el pobre estudiante se sentaba inocentemente, y Baba se levantaba sobresaltado pegándole con la punta de su pipa y gritando: «¡Míralo! ¡Se sienta en una silla justo en frente mío! ¡Vaya! ¡Se cree que puede tratarme de tú a tú!». Con Baba era realmente difícil saber qué esperaba que hiciera la gente.

En un principio me sentí muy incómodo e infeliz con Baba en Maihar. Mi concentración salió perjudicada, y al cabo de unas horas de trabajo mi mente se dispersaba, pero sentía que estaba expiando mis ochos años de vida materialista en Occidente. Pensaba que había perdido muchos años e intentaba compensar por lo que me parecía que había sido una pérdida de tiempo. Naturalmente, me di cuenta más tarde de la gran utilidad que habían tenido mis experiencias de la infancia en Europa.

Me costó unos meses, pero me acostumbré a la vida tranquila y disciplinada junto a Baba. Normalmente me despertaba a las cuatro de la mañana y hacía mis abluciones, no un baño, bebía una taza de té. Cogía el sitar y practicaba las escalas hasta las seis más o menos. Entonces me bañaba, hacía mis devociones matinales, que practicaba



RAVI SHANKAR en la representación de Chitra Sena. Bailó en la compañía de su hermano, años treinta.

desde la ceremonia del lazo sagrado, y comía dos huevos duros y una rebanada de pan indio. Después del desayuno practicaba los ejercicios o lo que había aprendido el día anterior, de manera que pudiera tocarlo bien más tarde delante de Baba. Todo debía hacerse de memoria, naturalmente, excepto algunos recordatorios puntuales; no escribimos la música, ni las notas ni las instrucciones formales. Todo tiene que ser absorbido por las manos y la mente. Un poco después de las siete, cogía mi sitar y cruzaba el pequeño jardín para dirigirme a la casa de Baba, donde trabajábamos durante dos o tres horas. A veces me daba algo muy difícil de aprender y entonces la clase sólo



duraba media hora; y me iba a estudiarlo durante una o dos horas, intentando tocarlo bien. Baba se dio cuenta enseguida de que, mentalmente, era bastante avanzado en cuanto a la música. Pero mis manos no respondían lo suficiente, pues había empleado muy poco tiempo en el aprendizaje de lo básico. Detestaba las escalas y los ejercicios; era una tortura espiritual, porque las manos nunca llegaban a realizar lo que mi cabeza pensaba. Pasé unos meses de depresión cuando pensaba que no progresaba, pero cuando mi técnica empezó a mejorar, aprendí con rapidez. Cuando Baba estaba inspirado, la clase de media hora se convertía en una sesión de tres o cuatro horas. Al principio, aunque sentía un gran respeto por Baba, no acababa de entender qué esperaba de sus discípulos. Es un maestro chapado a la antigua, exigiendo al discípulo humildad y entrega total al gurú, despojándose completamente del ego. El discípulo es sólo el receptor, y lo que le enseñan es lo único que debería tomar en consideración; no debe juzgar al gurú, y no debe criticar.

Tomaba un almuerzo ligero a media mañana, descansaba, y después volvía a estudiar durante varias horas. También hacíamos una sesión con Baba a última hora de la tarde, una vez había adquirido un cierto nivel en los ejercicios y había empezado a aprender algunos de los *ragas* básicos. Aunque Baba conocía todas las técnicas para tocar el sitar, no era tocador de sitar. Por eso me enseñaba cantando lo que quería que tocara. Esto se hace a menudo con nuestra música porque imitando la voz uno puede tomar una mayor conciencia del *raga* y una mejor comprensión. Para aprender la digitación correcta para pulsar las cuerdas del sitar, aprendí en primer lugar las sílabas que se dicen para identificar cada golpe y posición de los dedos; entonces resultaba fácil tocarlas cuando Baba las cantaba: «*Dam ra, dirt, darar*». Para enseñar una sección lenta *(vilambit)*, Baba solía cantar; pero para los *gats* más rápidos e intricados usaba los «golpes» de sílaba. Muchas veces también se sentaba y cogía el *sarod* para enseñarme algo, pero eso me costaba, porque las tónicas del *sarod* y del sitar no son las mismas. Hasta que inventé un sistema de ajustar mi afinación de manera que los dos intrumentos podían sonar juntos. Más adelante eso permitió que Baba me llevara a los congresos de música con

él, donde me sentaba detrás como discípulo durante su actuación, y me dejaba tocar en algunos momentos. Muchos años después de eso, nos llevó, a Ali Akbar y a mí, a desarrollar una nueva idea: los duetos de *sarod* y sitar, conocidos como *jugalbandi*. Baba nos enseñó, a su hija Annapurna y a mí, la técnica del *surbahar*, y más adelante los dos hicimos duetos con este instrumento.

Mi único entretenimiento era pasear por la orilla del río o en las magníficas colinas, pues no había cines ni diversiones «de ciudad». A menudo me acompañaba Ali Akbar, y discutíamos y debatíamos durante nuestros paseos. Le solía contar mis aventuras en Europa, y él me contaba sus problemas. Volvíamos a la casa al oscurecer y cenábamos a las siete y media, y después practicábamos unas cuantas horas.

En general, Baba me daba clases particulares, pero más tarde Ali Akbar, y a veces su hija Annapurna, asistían a las sesiones. Ali Akbar y yo intimamos bastante, aunque él era dos años mayor que yo. Cuando llegué a Maihar y lo vi después de casi tres años (había estado en Bombay con nosotros antes de marcharnos a Europa, en 1935), quedé muy gratamente sorprendido al ver sus progresos en música, pues nunca me había parecido anteriormente que tuviera mucho interés en el *sarod*, y conocía lo estricto que Baba era con él, hasta un punto casi increíble. Ali Akbar me contó que estaba obligado a practicar entre catorce y dieciséis horas diarias, y a veces Baba lo había atado a un árbol durante horas y no le dejaba comer si consideraba que su progreso no era satisfactorio. Ali Akbar nació con la música en sus venas, pero fue esta disciplina rigurosa y constante y el *riaz* («práctica» en urdu) que Baba había programado para él lo que había hecho de Ali Akbar uno de los más grandes instrumentistas vivos.

Una vez hube progresado con mi música, hubo un período de varios años en los que los tres (Ali Akbar, Annapurna y yo) nos sentábamos con Baba y tocando con él aprendíamos juntos. Empezaba enseñándonos, cantando *ragas* tan serios y bonitos como *Lalit*, *Multani*, *Yaman Kalian*, *Bihag*, *Mian ki Malhar*, *Darbari Kanaday*. A veces sus clases duraban tres o cuatro horas y perdía la percepción del tiempo. Muchas veces llorábamos por la intensa belleza de la música, y nadie pensaba en romper el hechizo.



## Me quedo solo

Después de haber permanecido unos cuantos años en Maihar junto a Baba, se concertó un matrimonio entre su hija Annapurna y yo. Baba no quería que yo estuviera en una casa separada, así que me instalé en su casa, aunque con cierta reticencia, pues para un indio es raro irse a vivir con los suegros. Era difícil discutir con Baba, pero hicimos un acuerdo muy estricto por el cual me cuidaría de todos mis gastos excepto la alimentación.

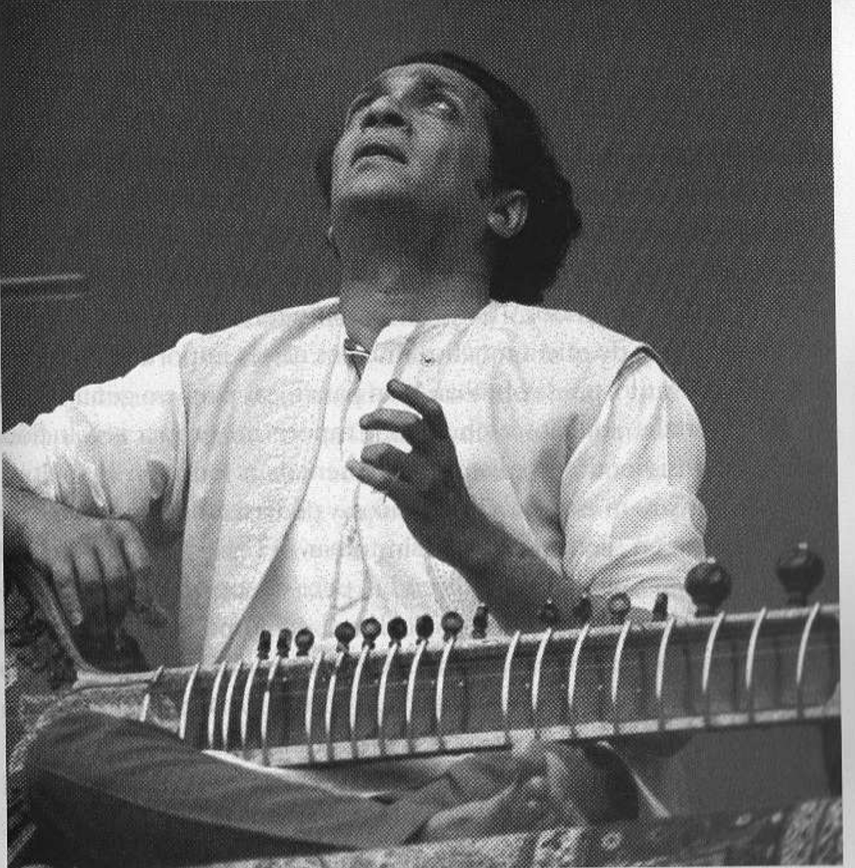
Así y todo, tuve problemas económicos. Cuando me fui a Maihar por primera vez, Uday fue muy comprensivo conmigo y me mandaba dinero de forma regular, pero cuando se dio cuenta de que no volvería para ayudarlo en el centro, se sintió dolido y se enfadó conmigo, y dejó de mandarme dinero. Entonces, durante algunos años, viví de préstamos pero no me apañé demasiado bien. En el segundo año de mi formación, Baba me dio permiso para actuar solo en algunos festivales musicales de pequeño formato y acompañarlo cuando se iba de gira, y me dejaba tocar con él la *tanpura* o algunos pasajes de sitar. Esta oportunidad fue como aprender desde el escenario, y fue una escuela magnífica. Fui afortunado por el hecho de haber pasado mi niñez en un ambiente musical y haber gozado de la orientación y las enseñanzas de Baba durante el año que pasó con la compañía. Por eso pude actuar mucho antes de lo que es normal incluso para un buen estudiante. Cuando empecé con Baba en Maihar, ya tenía diez años de experiencia previa: tocaba el sitar, el *esraj*, la flauta y los tambores, además de la formación en danza y la familiaridad con el escenario y el mundo del espectáculo. En diciembre de 1939, después de sólo un año y medio de formación, fui con Ali Akbar al encuentro Allahabbad Music Conference, donde tuve, en puridad, mi primer éxito.

Durante los siete años que pasé en Maihar, además de acompañar a Baba a sus conciertos, Ali Akbar y yo fuimos varias veces al centro de Uday durante unos meses, y una vez Uday dejó Almora para irse de gira con sus bailarines, y los acompañé un tiempo, pero no me apetecía volver a bailar.

Entonces Baba me organizó unos recitales por la radio en la emisora del Estado, All-India Radio, en Lucknow. Se trataba de una emisión programada regularmente que se presentaba dos veces a la semana cada dos meses. Ésa fue una gran oportunidad para mí, porque tocar sin un límite específico de tiempo me proporcionó una excelente formación para los conciertos que daría en el futuro. En ese caso mi experiencia infantil en el mundo del espectáculo también me fue de gran utilidad. Cada vez hacía el viaje de ida y vuelta a Lucknow para dar esos conciertos, y lo hice hasta 1944. Cada día que pasaba en el estudio de la radio, hacía tres o cuatro sesiones, y mis programas eran equilibrados en cuanto a repertorio e incluían una variedad de estilos.

A finales de 1944 me separé de Baba y nos fuimos de Maihar con mi esposa y mi hijo, Subhendra, que tenía unos tres años, a vivir a Bombay. Aunque Baba era reacio a dejarme marchar, pensé que ya tocaba, después de siete años de formación con él, establecerme por mi cuenta y labrarme una carrera propia. Y aunque mi primer período de formación con Baba había terminado, seguí visitándolo durante dos o tres meses al año hasta 1949. Y después lo iba a ver siempre que podía a Maihar; algunas veces él también se desplazó para visitarnos.

Los años siguientes en Bombay fueron un período amargo para mí en muchos aspectos mientras luchaba para conseguir una reputación como tocador de sitar y ganar dinero suficiente para mantener a mi familia. Trabajé en algunas bandas sonoras de películas pero gané muy poco dinero con ello, pues mis creaciones artísticas no entraban en la categoría de lo comercial de la industria del cine. Excepto algunos contratos en los grandes encuentros musicales (o festivales) de Calcuta y otras grandes ciudades, dependía económicamente de los conciertos que daba en los círculos musicales. Estos círculos musicales, una institución magnífica que tenemos en la India, son organizaciones privadas gestionadas por sus socios; patrocinan veladas musicales en las que piden a un artista distinguido y a sus acompañantes que actúen. Los recitales se llevan a cabo en salas pequeñas y normalmente empiezan a las nueve o nueve y media de la noche. Delante de una pared se monta un estrado para los músicos, y



RAVI SHANKAR en el Festival de Monterrey, 1967.

se ponen sillas a lo largo de las otras paredes, pero casi todo el mundo se sienta en el suelo. El público está compuesto por expertos y amantes de la música india, gente que conoce bien la música y puede seguir hasta el detalle más sutil de un *raga* o un *tala*. Con frecuencia es tan fantástico actuar para estos públicos que los conciertos se alargan durante horas. Recuerdo tocar para audiencias que no me dejaban acabar nunca, y los conciertos duraban hasta las cinco o las seis de la madrugada. ¡Por supuesto que es agotador, tanto para los intérpretes como para el público! A pesar de que los círculos musicales pagan mucho menos a los artistas que los grandes festivales u otros conciertos públicos, yo, como la mayoría de los músicos, experimento un gran placer al actuar antes esos públicos tan cálidos, receptivos y selectos.

También toqué, durante mi estancia en Bombay, en «conciertos privados», cuando me invitaban a tocar en la casa de un maharajá o

algún ciudadano muy rico. En esos conciertos me pagaban un poco más, pero la música tenía una función de entretenimiento o de música de fondo. A menudo, cuando iba a tocar a esos encuentros, los invitados se sentaban confortablemente en mullidos sofás, fumaban, bebían y charlaban por los codos y no prestaban ninguna atención a la música. Me di cuenta de que a muchos músicos no les importaba tocar en este tipo de evento, pues cobraban bien para tocar para esa gente, pero yo no soportaba aquellos ambientes. Empecé mi propia revolución individual, insistiendo en que o bien se sentaban todos en el suelo o bien nos ponían un estrado a los músicos, y pedía a todo el mundo que permaneciera en silencio y atento sin fumar ni beber durante el concierto. A veces el público se sorprendía, pero cooperaban.

Cuando Uday cerró su centro cultural en Almora en 1944, muchos músicos y bailarines que habían estado con él se unieron a la Indian People's Theatre Association [Asociación teatral] en Bombay. Me comentaron que el grupo y las oportunidades eran interesantes, y unos meses más tarde me pidieron que entrara en la asociación como director de las actividades escénicas, es decir, las producciones de danza. A parte de la enseñanza y la dirección del grupo, yo y mis colegas podríamos tener la libertad de trabajar en otras actividades musicales fuera de la I.P.T.A. Vi que este cargo me proporcionaría una salida creativa excelente, y no me lo pensé dos veces.

El grupo con el que debería trabajar vivía en una antigua y magnífica mansión con un jardín inmenso en una zona residencial a las




RAVI SHANKAR (centro) viaja a los EE. UU. a principio de los años setenta con Kanai Dupt (izquierda) y Nodu Mullitk, artesano de instrumentos y tocador de *tanpura*.



afueras de Bombay. Había chicos y chicas de toda la India que trabajaban, aprendían y practicaban juntos, comiendo juntos en un refectorio, sentados en el suelo al estilo indio. Enseguida me gustó el grupo, y me inspiró su actitud creativa, curiosa y entusiasta. Dedicaba parte de mi tiempo a enseñarles música a los jóvenes, pero mis mayores esfuerzos los dediqué a la composición de la partitura del ballet que estaba en proyecto, titulado «India Immortal», que era una historia cultural y política de la India a través de la danza.

Cuando me uní a esa «cuadrilla cultural», como la llamaban, ya sabía que estaba financiada y apoyada por el Partido Comunista de la India, pero dejé muy claro que mi único interés radicaba en la creatividad artística y que no estaba dispuesto a seguir consignas del partido o a involucrarme en política. Me aseguraron sin ambages que podría dedicarme totalmente a la música y que no tendría que participar en ninguna actividad política. Los primeros cuatro o cinco meses con el Indian People's Theatre Association fueron muy productivos y felices. Estaba muy inspirado y la música fluía a través de mí. En poco tiempo acabé la música para el ballet de forma satisfactoria.

Justo después de acabar la música para el ballet, me encargaron dos bandas sonoras para dos películas: *Dharta ke Lal* (Chicos de la tierra) y *Neecha Nagar* (La ciudad baja). Las dos eran de tipo sociopolítico y fue muy interesante como trabajo. Generalmente, la música para el cine indio, tanto entonces como ahora, comporta la composición de diez o doce canciones y no se da ninguna importancia a la música de fondo. En estas dos películas traté de plantearlo de otra forma, poniendo el énfasis en la música de fondo de manera que apoyara los sentimientos expresados y enfatizando la acción. Utilicé únicamente instrumentos indios, como solistas o en grupo instrumental, cuando la mayoría de las bandas sonoras se hacían con instrumentación occidental y sólo raramente se usaba el sonido de nuestros instrumentos indios. Las películas, convincentes y estimulantes, pero un poco ingenuas, no eran nada comerciales y no fueron desde luego «éxitos de taquilla», pero los expertos de cine y música supieron apreciar y reconocer mis esfuerzos por desarrollar una manera diferente de trabajar las bandas sonoras. Debido al fracaso comercial, los equipos

de producción no tuvieron oportunidad de seguir trabajando, y ése fue el final de mi carrera cinematográfica, por el momento. Muchos años después, cuando volví a hacer bandas sonoras, intenté de nuevo utilizar sólo instrumentos indios y formas folclóricas y clásicas indias para la música de fondo. Entonces sí que prendió la idea, y fue seguida por muchos directores musicales.

La India sufría grandes conflictos políticos en 1946, y cuando volví a trabajar con el Indian People's Theatre Association después de una gira de conciertos y de mi trabajo en el cine, vi que el clima político había afectado a las «cuadrillas culturales». Al principio me sentía muy libre y feliz allí, pero ahora había consignas del líder del partido de crear nuevas obras teatrales y ballets basados en los acontecimientos políticos, desde su punto de vista, naturalmente. Adondequiera que fuéramos, en la gira de nuestro ballet veía cómo los artistas, escritores y músicos folclóricos de otras secciones del I.P.T.A. se habían unido al grupo por razones políticas y no por las oportunidades artísticas que ofrecía. Me fui desencantando al ver el cariz que iba tomando la cosa y finalmente decidí abandonar el I.P.T.A. en el verano de 1946.

Yo y cuatro más que habíamos dejado el I.P.T.A. recibimos la oferta de hacernos cargo de un nuevo proyecto de danza que preparaba el Indian National Theatre. La danza estaba basada en el famoso libro de Pandit Nehru, *The Discovery of India* [El descubrimiento de la India]. El Indian National Theatre nos proporcionó bailarines, músicos y financiación y empezamos los ensayos en el verano de 1946. En pocos meses el espectáculo estaba listo y lo llevamos a Delhi a la importante Asian Conference la primavera siguiente. Una vez realizadas varias actuaciones en Bombay, mis hermanos Rajendra y Debendra y nuestros dos colegas que habían venido del I.P.T.A. decidimos que había llegado el momento de iniciar nuestro propio proyecto y fundamos nuestro propio grupo. Así podríamos funcionar a nuestra manera y no deberíamos responder ante los directores afiliados políticamente de los diversos grupos culturales. En el verano de 1947, nosotros cinco formamos la India Renaissance Artists y, asumiendo la dirección, contratamos varias docenas de músicos y bailarines para participar en nuestro espectáculo de danza. El ballet era una versión



mejorada y más elaborada de *The Discovery of India* y tuvimos la suerte de que Panditji nos dio permiso para hacer la obra histórica en forma de danza y nos dio su bendición.

Representábamos los primeros tiempos del período dravídico en la India y la era de los Vedas, e íbamos avanzando a través de la historia de la India, incluso hasta la muerte de Gandhi, y mostrábamos el desarrollo de toda nuestra cultura, nuestra política y nuestro arte. Con gran entusiasmo dirigimos todos los ensayos e incluso nos confeccionamos las máscaras y el vestuario. El ballet fue una empresa extenuante y por eso fue tan gratificante el éxito que cosechamos en nuestra gira de dos semanas en Calcuta y después dos semanas más en Bombay. Sentí que mi poder creativo se expandía y maduraba, pero me temo que no ocurría lo mismo con mi talento para el negocio, pues surgieron malentendidos entre nuestros dos colegas y los tres hermanos Shankar que provocaron un revuelo publicitario negativo, y nos vimos obligados a disolver la India Renaissance Artists.

### SIN FUERZA
### SIN ESPERANZA
### SIN VOLUNTAD

Durante los meses siguientes experimenté las luchas más duras que he vivido, tanto material como espiritualmente. Muchos de los artistas que actuaban con nosotros en el India Renaissance Artists y que ahora se habían quedado sin trabajo vivían en nuestra casa, y los hermanos sentíamos que teníamos un compromiso con esa gente, que debíamos hacernos cargo de ella y mantenerla, pues había abandonado buenos trabajos para unirse al I.R.A. Y me encontré de golpe en esta situación: yo, con los pocos conciertos que iba dando en aquel momento, me convertí en la única persona que podía mantener a treinta y cinco personas. Tenía pocas oportunidades de dar conciertos, y estuve a punto de ofrecerme para tocar para varias sociedades con las que en una situación normal no hubiera deseado trabajar. No me quedaba fuerza, ni voluntad ni esperanza, y sentí que estaba fracasando completamente, como artista y también como persona. Las cosas habían

llegado a un punto tan crítico que había decidido quitarme la vida. Nuestra casa estaba junto a una vía de tren, y planeé, de manera grotescamente detallada, cómo me lanzaría a la vía cuando pasara un tren en marcha para acabar con mi infortunio. Preparé una carta dirigida a Rajendra y otra a la policía, diciendo que yo era el único responsable de mi muerte. Cuando poco faltaba para el día elegido para mi fatal desenlace, un amigo me comunicó que el príncipe de Jodhpur había venido a Bombay de visita y quería escucharme tocar. Había conocido a este príncipe hacía unos años en el College of Princes [Universidad de los Príncipes] en Ajmere, donde había ido a actuar con Baba. El príncipe eligió día y fecha para mi actuación, y me dijeron que me pagarían muy bien.

La actuación estaba programada por la tarde, y la misma mañana de aquel día cogí el sitar y me puse a estudiar. Recuerdo que estaba muy desanimado porque no había estado practicando nada, y mientras estudiaba me obsesionó la idea de que ése sería el último concierto de mi vida, y lloré y lloré, pensando en las personas que quería y que me importaban, que llevarían duelo después de mi muerte. Incluso las personas a las que no gustaba personalmente me llorarían cuando muriera y dirían: «Qué lástima. Prometía tanto como artista...». Mis pensamientos se hicieron más sombríos al atardecer.

Entonces, mientras practicaba, alguien llamó a mi puerta y entró para hablarme. Muy humildemente me explicó que venía en representación de su gurú, con el que estaba viajando, ¡y que el *guruji* tenía que ir al baño! El hombre, al verme sentado con mi sitar, me reconoció, y me pidió excusas por las molestias. Sequé mis lágrimas y le hice algunas preguntas. Supe que el gurú de aquel hombre era un *mahatma* («alma grande») conocido con el nombre de Tat Baba. Me levanté de golpe y puse mucha atención, pues había oído aquel nombre con anterioridad y me habían dicho que se trataba de un gran yogui y una persona santa. El hombre me explicó que, justo en el momento que pasaban frente a mi casa, el gurú le pidió que detuviera el coche para que pudiera entrar en la casa más cercana.

Y simplemente es así como conocí a la persona que me cambió la vida: no sólo aquel día, sino muchas otras veces desde entonces.



EN ESCENA en Kolkata en 1950, de izquierda a derecha: Samta Prasad, Ravi Shankar, gurú Baba Allauddin, Ali Akbar Khan.

Cuando lo vi, quedé asombrado por su presencia. Parecía un joven de treinta años, lleno de energía, de vida y de luz. Su cabeza estaba totalmente afeitada y vestía una túnica de arpillera, y de ahí su nombre (*Tat* significa «arpillera»). Su sola presencia y aspecto me hizo llorar y sentí una gran paz. Le pregunté si le podía ofrecer algo de fruta, pero sólo quiso tomar té. Se sentó para tomarse el té durante unos veinte minutos, prácticamente sin hablar, y cuando lo hizo expresó sus pensamientos de forma extraña y abstracta. Entonces me preguntó si tocaría el sitar para él, y encantado de la demanda, me dispuse a tocar: «No, no quería decir ahora». Y me pidió que fuera aquella tarde a las ocho a la casa donde se alojaba. Simplemente le miré y dije que sí, olvidándome completamente de mi compromiso con el *Maharajkumar* y del dinero que iba a ganar.

Aquella velada fui a tocar para Tat Baba, y me escuchó, totalmente absorbido por la música. Me saltaban las lágrimas durante el concierto, y me sentí muy inspirado por su presencia. Cuando dejé de tocar, al cabo de una hora y media, me di cuenta de que Tat Baba estaba en trance. Sólo estaba Champak Lal (el propietario de la casa) y uno o dos discípulos del gurú en la sala, y permanecimos sentados en silencio durante unos minutos. Cuando el gurú volvió a la realidad física de la habitación donde estaba, se levantó sin decir nada y se dirigió a la habitación contigua. Al cabo de un par de minutos me llamó. Esa media hora era la primera vez que estaba a solas con él, y no habíamos tenido, naturalmente, oportunidad de hablar anteriormente. Tat Baba me habló de muchas cosas. Me dijo que las pruebas



en la vida son a veces muy duras, especialmente cuando uno tiene que enfrentarse a hombres crueles y envidiosos que tienen la voluntad de destruir a los demás. «Nadie –me dijo– puede afrontar esto si su gurú no le da fuerza.» Guardó silencio durante unos instantes. Quedé impresionado, incapaz de producir un sonido. «Limpia todas tus preocupaciones –me aconsejó–. Te encuentras en un período de dificultades, pero todo se arreglará. –Sus siguientes palabras me sorprendieron–. Este dinero que has perdido esta noche te volverá muchas veces, y no sólo una.» Y me di cuenta de que sabía que tenía el concierto para el *Maharajkumar*. Mirándome profundamente a los ojos, como si supiera de mis planes de suicidio, me advirtió: «No hagas tonterías. Sé hombre y ten paciencia». Me pidió que lo fuera a ver al cabo de dos días y me mandó a casa.

En el viaje de regreso en el coche, Champak Lal me dijo muchas cosas de Tat Baba. Me enteré de que era un *trikal gnyani*, que significa que tiene el conocimiento del pasado, del presente y del futuro, y ha experimentado los sietes estados de conocimiento, o *siddhi*. Mi compañero me dijo que aunque Baba no hacía magia o trucos, ni exhibía sus poderes ocultos, como los yoguis habituales de baja estopa, todo el mundo sabía que tenía una gran fuerza interior. También me dijo que, aunque parecía más joven, Baba tenía más de cien años. Eso me lo explicó citando el nombre de muchos de sus discípulos que tenían todos más de sesenta años y que habían sido discípulos de Baba desde la infancia. Maravillado, escuché una historia tras otra sobre este personaje fabuloso, pero debo confesar que tenía mis dudas y no dejaba de advertir el amor ardiente, casi ciego, que sentían por él sus discípulos. Me convencí de la edad que tenía unos años más tarde, cuando conocí a otros discípulos suyos, todos de más de sesenta y setenta años, que me aseguraron que habían estado con Tat Baba desde su niñez, y que sus padres ya habían sido discípulos de Tat Baba. Quizá parezca extraño pero nunca quise preguntarle al respecto, y nunca lo puse en duda, incluso después de haberme iniciado en Delhi, un año y medio más tarde. En mi interior sentía su poder y su grandeza. Cuando me aceptó como discípulo suyo, dijo, o «cosió», el *mantra beej*, las palabras sagradas, en mi oído, y estas pala-



bras todavía están vivas para mí. (Esta iniciación no es la misma que la ceremonia que se realiza en el ámbito de la música donde el lazo se ata para simbolizar el vínculo del *shishya* con el gurú.)

Durantes los dos meses y medio después de conocerlo, nos vimos a menudo, y vi que me empezaron a ocurrir cosas muy extrañas. Empecé a ganar dinero, y de golpe me invitaban a dar tres conciertos a la semana. Tuve tantas ofertas de Calcuta que decidí ir a instalarme allí durante unos meses. Y muchos problemas cotidianos se resolvieron. Los problemas que había tenido desde mi infancia con los oídos desaparecieron, y sólo tuve molestias una o dos veces desde entonces. Y lo más importante: sentía una fuerza especial dentro de mí, una oleada de poder.

Tat Baba no hizo milagros grandilocuentes, pero notaba su poder milagroso en muchas cosas aparentemente triviales. Incluso durante esas primeras semanas de contacto, mucho antes de iniciarme, sentía intensamente su amor por mí, y de manera constante me repetía que estaba conmigo, apoyándome, dándome fuerza. Recuerdo que una vez me preguntó: «¿Tú crees que aquella tarde que me detuve delante de tu casa para ir al baño fue una coincidencia? ¿O que no podía haber esperado unos minutos más? ¡Las personas como yo podemos controlar nuestras funciones corporales durante días! Nuestro encuentro estaba destinado. Tenía que venir a buscarte». Desde aquella época, hasta el día de hoy, he visto muchos hechos milagrosos relacionados con Tat Baba, pero los he aceptado con naturalidad, como cosas que resultan de forma natural de los pensamientos o acciones de una persona como él, y nunca me ha sorprendido.

### Un loro bebiendo té

Recuerdo un incidente que me impresionó enormemente. Tenía que partir de forma inminente hacia Calcuta y Tat Baba se había ido a Girnar, la Montaña de los Leones, en la región de Gujarat o Pushkar, en el norte, o en algún otro de sus lugares favoritos de descanso. Un día, mucho después de su partida, súbitamente apareció en mi casa un discípulo de Tat Baba, gritando: «¡Ha venido Baba! ¡Ha venido

Baba!». Y dijo que Tat Baba estaba en casa de uno de sus discípulos. Y a continuación dijo: «Pero no ha venido en su propio cuerpo, sino encarnado en un loro».

Lo encontré un poco excesivo, y recordé el amor fanático que suscitaba Baba entre sus discípulos, y pensé que en aquella ocasión la devoción por él había llegado demasiado lejos. No le expresé ninguna de mis dudas al discípulo, y pacientemente le pregunté por algunos detalles de aquel hecho increíble. Resultaba que un loro verde muy bonito había llegado de no se sabe dónde volando hasta la casa de un discípulo de Baba y se había instalado en la habitación que solía ocupar Baba cuando los visitaba, en el sofá reservado siempre para él, y no quería moverse de ahí. Al principio intentaron espantarlo para que se apartara, pero el loro no tenía intención de moverse de allí. Entonces decidieron darle algunas semillas y comida de pájaro. El loro lo rechazó. La mujer de la casa entró en la habitación con una taza de té para alguien y el loro abandonó el sofá y se dirigió al vuelo directamente hacia el té, y empezó a dar sorbitos en la taza. Entonces, la mujer recordó un sueño muy vívido que había tenido donde Baba aparecía en forma de loro, diciendo: «¿Qué ocurre? ¿No me reconocéis?». Y después le dijo en el sueño que visitaría su casa y permanecería en ella tres días. El loro volvió al sofá y se tomó el té, pues Baba no se alimentaba prácticamente más que de té, y picó del plato vegetariano que le habían preparado.

Cuando el discípulo acabó de contarme la historia, me fui con él corriendo hacia la casa, y si no hubiera visto al loro con mis propios ojos, no lo hubiera creído nunca. Cuando llegamos a la casa, había cientos de personas formando un alboroto tremendo. Hice un *pranam* al loro-gurú, junto al resto de visitantes. Y, efectivamente, aquel loro estuvo tres días y medio en el sofá recibiendo discípulos y visitantes, y de golpe alzó el vuelo y desapareció por la ventana. Yo sabía que a menudo, si Baba tenía algún mensaje para uno de sus discípulos, se presentaba en sueños y hablaba. Pero ése fue un hecho extraordinario.

Tat Baba no es como muchos otros hombres santos, que establecen su pequeña colonia en el bosque y permanecen ahí toda su vida. Prefiere viajar, y con su *ashram* peripatético, llega a tener miles de dis-





cípulos. En diferentes artes de la India incluso se le conoce bajo nombres distintos. Nunca se queda demasiado tiempo en un lugar y no tiene itinerarios programados. Si le preguntas si estará en un lugar determinado la semana próxima o mañana o esta tarde a las siete, no lo sabe. A veces viste ropa occidental carísima y conduce un gran automóvil, y otras veces va vestido con harapos y está sucio y sin afeitar, y otras veces viaja en primera en el ferrocarril, y reserva todo un vagón para él y sus acompañantes.

Recuerdo que una vez tenía que participar en la ceremonia de inauguración de una nueva emisora de radio. Tenía una actuación programada y estaba descansando un poco en mi habitación en la residencia del gobierno, preparándome para el concierto. De manera inesperada, la puerta se abrió de par en par y apareció un extraño personaje en mi habitación. Me cegaba la luz y no podía ver quién era aquella persona. Estaba vestido con un traje occidental bien tallado y me saludó de forma estentórea y elocuente con un «¡Hola!», haciendo una reverencia con el sombrero al saludarme. Entonces lo reconocí: ¡Tat Baba, por supuesto! Había venido, como un niño, a mostrarme su traje nuevo. Estaba con un grupo de gente que no sabía realmente quién era él, y habían venido todos a la ceremonia de inauguración de la emisora. Me pidió que me comportara como si fuera simplemente un amigo, amablemente, siguiendo su ejemplo. Y así es, si me costaba tratarlo como a cualquiera, casi no pude contenerme cuando lo veía reírse y contando chistes burdos y tratando con esa gente poco refinada que le rodeaba. Es un gran bromista y le encanta adoptar personajes, disfrazarse, escondiendo deliberadamente su auténtica personalidad.

Como decía, cuando conocí a Tat Baba quedé perplejo por su manera de hablar y por su uso del lenguaje al responder a sus discípulos. Yo mismo no podía hacerle una pregunta directamente, pero si me encontraba con él y quería preguntar algo, la respuesta aparecía como por casualidad, conversando conmigo o, más a menudo, con otra persona. Ésta es una de las cualidades notables de su poder mental: habla con otra persona y directamente responde a mis preguntas no formuladas. Las palabras concretas que utiliza también



RAVI SHANKAR
aplica color e
la frente de s
hermano Uda
en Kolkata,
1970.

están combinadas de forma extraña. Hace unos juegos maravillosos de lenguaje, y el sonido de una palabra le sugiere otra palabra, y otra, y otra; y las palabras fluyen en una sarta loca que de alguna manera tiene sentido de forma abstracta.

Para mí, Tat Baba no es tanto un ser vivo como una fuerza viviente, y puedo sentirlo siempre conmigo. Al principio, sólo me dio el mantra *beej* y me pidió que no pasara apuros por él. Me conoce, conoce mi vida y mis raíces, y dice que no me dirá que haga esto o que deje de hacer aquello, porque sabe que, por mí mismo, voy a hacer todo aquello que deba hacerse. Me aconsejó, de todas formas, hacer yoga, para mantener el cuerpo en forma. Recientemente, Baba ha tenido la gentileza de iniciarme en secretos elevados del yoga y la meditación, donde se repiten mantras especiales, cuidando de mantener la posición correcta al sentarse, la respiración adecuada, y colocando cada uno de los sonidos de los mantras en los diferentes *chakras* del cuerpo. Los efectos de esta segunda iniciación son milagrosos y me encuentro lleno de dicha y experimento muchos estados de gran belleza espiritual. En esos momentos, siento que podría abandonar el aspecto material de mi vida, pero tal como me dice Tat Baba, el momento no ha llegado, y todavía tengo que pasar por el proceso de mi karma. Entonces, cuando llegue el día, según mi propia voluntad, seré capaz de abandonar mis cuitas materialistas y consagrar el resto de mi vida a la contemplación religiosa, ayudando a otros a adquirir fuerza espiritual. He aprendido tanto de él, simplemente sentándome y escuchando... Afirma que es este mantra del gurú el que provoca todos estos efectos benéficos, actuando constantemente en la mente del discípulo, dirigiéndolo. Cuando vivía en Delhi, a menudo venía a pasar un tiempo conmigo, y ahora que vivo en Bombay, viene una o dos veces al año, y lo veo siempre que puedo. En asuntos espirituales, Tat Baba es mi único gurú.

Desde mi infancia, me sentí atraído por esos grandes santos y yoguis que eran figuras casi legendarias. Una tía lejana me dejaba maravillado contándome historias de las gestas milagrosas de Tailangi Swami, Kathia Baba, Bijoi Goswami y muchos otros. Después, siendo adolescente, en Europa, cuando estaba en la compañía de Dada,



pasé una temporada de lectura febril sobre Ramakrishna Paramahamsa y su gran discípulo Vivekananda, que fue el primero en llevar el mensaje de la religión hindú a Occidente. Cuando Vivekananda vino a Occidente en 1893, a un congreso interreligioso en Chicago, le dieron tres minutos para hablar, ¡y estuvo hablando durante tres días! Hay dos santos que nunca conocí pero cuyas vidas me fascinaron, son Sri Aurobindo y Ramana Maharishi. Leí y estudié tanto sobre estos dos santos que llegué a sentir que los había conocido. Más tarde, de mayor, conocí a algunos yoguis impresionantes y poderosos, y he sido bendecido por ellos, y me han pedido también que tocara para ellos.

Aunque nunca me vaya a convertir en discípulo de estas personas santas, me gusta mucho conocerlas y rendirles homenaje. Una de las que me ha impresionado por su calidez y bondad es la santa Mata Anandamai, o «Madre llena de Alegría», que es realmente como una madre para mí. Desde luego, hay también muchos milagreros que he visto actuar desde mi juventud, personas que leen la mente o el futuro, o dan talismanes, pero nunca he tenido una opinión muy favorable al respecto. Uno de los más grandes acontecimientos religiosos para un hindú practicante es el *Kumbha Mela*, un encuentro multitudinario de personas santas de toda la India, una especie de convención religiosa. El *Kumbha Mela* se celebra cada doce años, cuando ciertas constelaciones de estrellas coinciden en una determinada posición.

En enero de 1966 tuve la fortuna de poder asistir al *Kumbha Mela*. Se habían reunido cientos de miles de monjes y hombres y mujeres religiosos de todo el país. Había un hombre del que se decía que tenía trescientos años, había montones de figuras religiosas, santones y magos, pero también estaban algunas de las mayores personalidades del hinduismo. Cada mañana había procesiones de estas personas santas y divinas, montadas en elefantes, hacia los lugares de baño de los ríos. La presencia de esas personas daba un aura añadida de santidad al lugar sagrado del baño. Toda el área de encuentro, unos cinco kilómetros cuadrados, estaba cubierta de tiendas de colores vivos: grandes tiendas para las figuras y tiendas pequeñas para los discípulos. Las más grandes pertenecían a los líderes religiosos, los más



espectaculares y organizados; algunos de éstos hablaban inglés y habían viajado por todo el mundo. Unos cuantos me pidieron tocar el sitar para ellos en sus tiendas privadas, pero no pude aceptar la mayoría de las ofertas. Sí que toqué, un tiempo breve, para el grupo de religiosos en la tienda del yogui Maharishi, sobre el que había oído hablar fuera de la India, en lugares como Suecia y California. Antes de su ascenso fulgurante a la fama a través de su asociación con famosas estrellas (y su caída subsiguiente), quedé impresionado por su capacidad para la organización y su facilidad de comunicación con la mentalidad occidental. Su método de meditación fue muy eficaz para apartar a muchos jóvenes del consumo de drogas. También toqué en la tienda de la santa Mata Anandamai, donde quedé profundamente inspirado por la bella atmósfera religiosa y los santos barbudos sentados a mi alrededor.

En una ocasión, recuerdo que experimenté un sentimiento extático de plenitud espiritual tocando para el gran santo viviente, el Shankarasharya de Kamakoti Peetham. Estábamos en Madras, en la arboleda de mangos junto a una casa, y toqué bajo el sol abrasador de mediodía. El santo estaba sentado en el suelo, en una esterilla, y había extendido una estera para Alla Rakha y para mí. El elefante del santo estaba bastante cerca, comiendo hierba, y había un sinfín de hormigas por el suelo. Cuando empecé a tocar, todas estas cosas se evaporaron de mi mente, como si estuviera en trance. Primero toqué el *Raga Todi*, y después Alla Rakha se unió con su tabla para tocar otro *raga* y, milagrosamente, no se desafinaron ni una sola vez, una cosa sorprendente, pues estábamos bajo un sol de justicia. Cuando acabamos de tocar, hubo un largo silencio. El único sonido era el balanceo de la trompa del elefante pastando hierba. Y el Shankaracharya estaba perdido en estado de trance.

## Composiciones con el sonido de la India

All-India Radio, la emisora patrocinada por el gobierno, me ofreció un doble empleo en Nueva Delhi a finales de 1948, como director musical de la sección de servicios exteriores y como compositor-director del conjunto instrumental de nueva creación. A ningún artista del espectáculo se le había ofrecido jamás hasta entonces un puesto de tal responsabilidad, prestigio y condiciones económicas a cargo de una organización gubernamental. Lo que más me atrajo del cargo fue la promesa de que podría trabajar en proyectos creativos y experimentales, y me dirigí a Nueva Delhi para asumir el cargo en febrero de 1949. Tenía que colaborar con el director y el asistente de programas, ambos funcionarios, en la planificación de todas las producciones relacionadas con la música de los programas de los servicios exteriores, cuyas emisiones llegaban a países de Europa, Oriente Próximo, África, Sudeste Asiático y Extremo Oriente. Encontré un gran apoyo para la producción de mis piezas orquestales, las bandas sonoras que hice para teatro radiado y para teatro musical. El conjunto instrumental que creé constaba de sitar, *veena*, *sarod*, *sarangi*, *vichitra veena*, flautas, *jaltarang* (boles de porcelana de diferentes medidas llenos de agua que se tocan con baquetas), tabla, *dholak* y muchos otros tipos de tambores, platos y percusiones. Los experimentos musicales primerizos que había llevado a cabo con la compañía de Dada en Europa me motivaron para probar de hacer música de ballet y bandas sonoras, y ahora estaba decidido a experimentar más con composiciones de carácter predominantemente indio, es decir, piezas que conservaran al máximo sus raíces y las cualidades del sonido indio.

Los diferentes tipos de composiciones que trabajé estaban organizados en unos cuantos patrones básicos. Uno de mis métodos de composición consistía en partir de un *raga* y, tratándolo con la máxima pureza clásica posible, hacer que el grupo entero lo tocara como si estuviera improvisando. Por ejemplo, escogí *ragas* como *Darbari*, *Mian ki Malhar* o *Puriya*, y hacía tocar al grupo todo el movimiento del *alap* y el *jor* tocándolos en instrumentos solistas, seguidos de una pieza en un marco de *tala*. Toda la composición quedaba fijada, y los músicos seguían mi batuta. El efecto era totalmente impresionante y nuevo, y sonaba como si toda la pieza fuera improvisada, a pesar de que los músicos tenían toda la partitura ante ellos. No había contrapunto ni armonía en estas piezas, y los instrumentos no tocaban a la vez todo el rato. Lo que yo intentaba era sacar el máximo partido a la calidad, el

color, el tono y el registro de cada instrumento, y los hacía tocar por separado o junto a otro instrumento complementario en diferentes secciones de la composición. Al cabo de un tiempo, cuando los músicos estaban familiarizados con mi técnica y habían adquirido confianza con su interpretación, convocaba, uno por uno, a los que podían ser buenos solistas, para que improvisaran ocasionalmente.

Otra técnica que probé en aquel tiempo consistió en componer una pieza basada en un *raga* ligero, utilizada mayormente para la forma *thumri*, como, por ejemplo, *Piloo*, *Khamaj* o *Kafi*. Respetando el espíritu de los *ragas*, los utilicé como fundamento para crear piezas románticas, brillantes, cantarinas, con ritmos intensos y melodías animadas. Algunas veces, en estas composiciones, llegué a utilizar un tipo muy libre de contrapunto, donde un grupo de instrumentos tocaban contrapuestos a otro grupo, ejecutando diferentes frases con un número determinado de ritmos. De hecho, esto no es ninguna novedad, puesto que este tipo de «contrapunto» es como un diálogo muy estrecho entre dos artistas en un recital de música clásica.

Las composiciones más apasionantes que creé, las que recibieron mayor aprobación y entusiasmo por parte del público, estaban basadas en el estilo folclórico puro, utilizando melodías regionales y todo tipo de danzas folclóricas. También escribí un gran número de composiciones de programa, o temáticas: la vida de Buda, algunos cuentos de hadas para niños y episodios de distintas épocas de la historia de la India. También orquesté algunos poemas muy conocidos de Tagore y compuse bandas sonoras y atmósferas para el teatro. En estas piezas temáticas respetaba rigurosamente el tema, el espíritu, el período o la región de los cuales procedía la trama. Naturalmente, gozaba de libertad para elegir la instrumentación, incluso instrumentos occidentales, que utilizaba para efectos especiales. Podía escoger cualquier estilo y forma musical y trabajarlos libremente en las composiciones. Incluso si utilizaba un *raga* clásico en un momento dado, podía dejarlo intacto para mantener una atmósfera o mezclarlo con otros *ragas* en rápida sucesión para conseguir otro tipo de efecto.

Al cabo de tres años de trabajar con los servicios exteriores, me fui a la sección de servicios nacionales de All-India Radio. Ahí tuve la

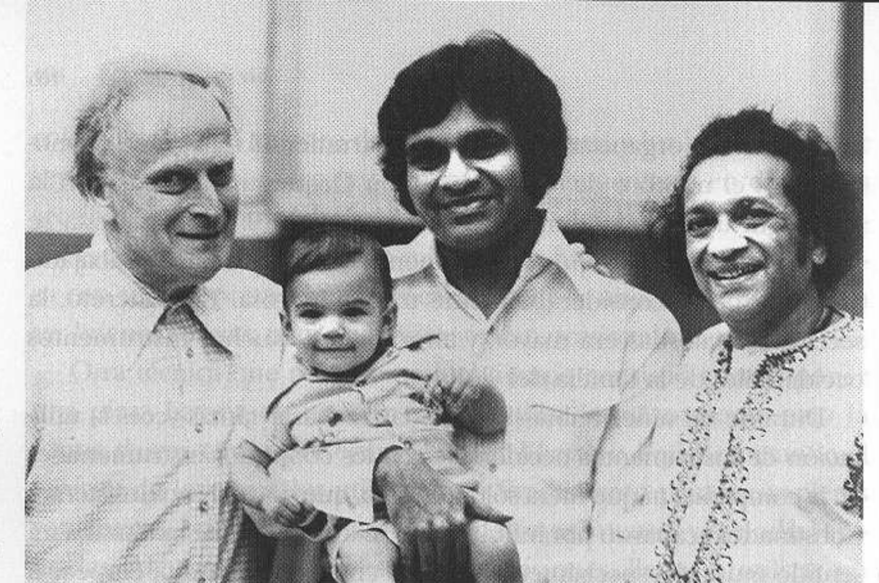


satisfacción de organizar un conjunto instrumental más grande conocido con el nombre de Vadya Vrinda, u Orquesta Nacional, con la que seguí trabajando durante los años siguientes. Esta orquesta se parecía bastante al conjunto instrumental con el que había trabajado antes, pero era considerablemente más numerosa. En concreto, la sección de cuerdas era mayor, y ahora incluí muchos instrumentos occidentales de la familia del violín.

Durante mi niñez había visto a Uday rechazar tantas veces la utilización de instrumentos occidentales en los conjuntos instrumentales de la compañía, ni que fuera sólo uno solo, que sus rechazos insistentes y obstinados acabaron por influirme. Pero a medida que maduraba mi sentido musical, especialmente estando en All-India Radio, empecé a cambiar poco a poco de actitud, y me di cuenta de que, especialmente los violines e instrumentos de la familia, podían expresar la música india de manera muy bella y, de hecho, se habían utilizado en la India de forma brillante durante años. La primera vez que me atrajo la idea de tocar música india con violín fue cuando escuché a Baba tocándolo de manera soberbia, a su manera, naturalmente. Más adelante escuché a maestros del sur tocando música karnática con violín, y entonces me convencí de que el instrumento es capaz de expresar todos los delicados matices de la música clásica india. Sin embargo, un occidental se sorprendería al ver cómo toca el violín un músico indio, sentado en el suelo y aguantando el instrumento formando un ángulo aparentemente extraño respecto al cuerpo. También descubrí que en una pieza orquestal que requiera una cierta cualidad de graves el violonchelo y el contrabajo añaden cuerpo y riqueza tonal a nuestra música. Desde que me di cuenta de estas posibilidades, utilizo a menudo todos los miembros de la familia del violín en los diferentes tipos de composición orquestal que cultivo.

## Parecido con Pushkin

Durante los años que estuve asociado a All-India Radio tuve la libertad de actuar en todos los encuentros musicales de la India, y a finales de 1954 fui a la Unión Soviética como uno de los miembros de la pri-



TRES GENERACIONES de Shankar –Som, Shubho y Ravi– con Yehudi Menuhin (izquierda).

mera delegación cultural india que visitaba el extranjero. Nuestro grupo estaba compuesto por cuarenta bailarines y músicos eminentes que representaban diferentes estilos de todo el territorio, y el gobierno nos mandó para una gira de dos meses como parte de un intercambio cultural con la U.R.S.S. Nos trataron de forma increíble, casi como si fuéramos diplomáticos, allí donde viajáramos, y nuestras actuaciones tuvieron una excelente acogida. Aunque ya había estado casi en todos los países del resto de Europa, ésa era la primera vez que visitaba la Unión Soviética, y tenía mucha curiosidad por ir. Fue especialmente emocionante ver *El lago de los cisnes, Romeo y Julieta* y *Giselle* y otros ballets en el Teatro Bolshoi de Moscú. Estando en Tiflis, Georgia, donde habíamos sido invitados para ver los conjuntos folclóricos georgianos, me sorprendió ver que tocaban una de mis piezas orquestales: un cuadro tonal sobre una caravana de camellos. Y los músicos georgianos estuvieron encantados de tocarlo. Siempre que íbamos a Rusia me daba cuenta de que, muchas veces, cuando la gente me veía y me la presentaban, hacían alguna observación a sus compañeros sobre mí, y siempre oía la misma palabra. Pronto descubrí que estaban diciendo «Pushkin», y quedaban maravillados ante el parecido que tenía con el escritor. De hecho, ¡hubo incluso un director de cine que me propuso hacer el papel para una película que iba a rodar!



Durante la época que pasé en All-India Radio tuve también la oportunidad de componer bandas sonoras para algunas películas que fueron bastante famosas, no sólo en la India, sino también en Europa. *Kabuli Wala* ganó un premio especial por la música en un festival de música de Berlín, y *Pather Panchali*, la primera película de Satiajit Ray, se convirtió en un clásico del cine indio. En esta película hay una combinación perfecta de grandes actores, y una excelente dirección, guión, música y fotografía. Ray se hizo famoso internacionalmente en menos de nada y fue considerado uno de los mejores directores de cine del mundo. Hice tres bandas sonoras más para películas de Ray; dos de ellas completaban la trilogía que encabezaba *Pather Panchali*. A pesar de que Ray mejoró y fue madurando en su arte con cada película que añadía a su palmarés, yo, y muchos otros, pensamos que *Pather Panchali* está entre sus mejores creaciones. Aunque puede que sea técnicamente menos perfecta que sus últimas películas, tiene una naturalidad, un lirismo, una espontaneidad y una encantadora falta de sofisticación que se aúnan para dar al filme una bella unidad.

## El *vinaya* de Yehudi Menuhin

En 1951 tuve la oportunidad de conocer a un gran músico occidental que pronto se convirtió en amigo íntimo: Yehudi Menuhin. Era la primera vez que venía a la India, y poco después de llegar a Delhi, donde iba a dar varios conciertos, mi querido amigo, el doctor Narayana Menon, organizó una velada musical en su casa para agasajar a Yehudi y me pidió que tocara. Había visto a Yehudi por primera vez a principios de los años treinta, en París, en uno de sus ensayos, pero nunca llegué a conocerle, aunque su profesor Georges Enesco visitaba nuestro hogar a menudo. Yehudi descubrió la música india por primera vez aquella noche en casa del doctor Menon, y quedó, obviamente, profundamente emocionado. Nunca había visto antes a un músico clásico occidental responder de forma tan emotiva a nuestra música, más allá de mostrar interés por aspectos técnicos. Esa reacción de Yehudi a nuestra música y mi propia reacción a su

personalidad fue el principio de una bella amistad entre nosotros. Aún estando en la India lo escuché en un concierto tocar a Bach y Bártok, una pieza que Bártok había compuesto para él. Y también tuvo la oportunidad de ver tocar a otros músicos indios, tanto del sur como del norte. Desde su primer viaje, Yehudi quedó tan entusiasmado con la música india que todavía escribe y habla sobre ella, estudiándola y tratando de comprenderla mejor.

Unos años después, en 1955, al celebrarse una semana especial sobre la India en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, Yehudi lo organizó todo para invitarme a tocar. Desgraciadamente, en aquella ocasión no me fue posible ir a Nueva York, pero mandé a Ali Akbar y el joven intérprete de tabla Chatur Lal. Había tocado en el mismo escenario que Yehudi muchas veces, aunque no con él; hubo la celebración de la UNESCO en 1958 y el Commonwealth Festival en 1966. Y entonces en el Festival de Bath, en 1966, que él dirigía, tocamos nuestro primer dúo. El Festival de Bath había encargado a un joven compositor alemán que escribiera una pieza para nosotros, pero cuando la ensayamos la música no nos pareció satisfactoria. Dejamos el principio de la pieza más o menos como era, y reescribí el resto completamente, dejando sólo como base el *Raga Tilang*. ¡Eso lo hicimos sólo en tres días! Y la pieza tuvo un éxito inmediato. Cuando la grabamos justo después, la volví a reescribir completamente, y la llamé «Swara Kakali». También compuse una pieza breve de solo para Yehudi basada en el *raga* mañanero *Raga Gunakali* y la llamé «Prabhati», que significa «de la mañana». Yehudi no había tocado nunca música india, y en un período tan corto sus esfuerzos por tocar con el máximo espíritu indio fueron realmente dignos de alabanza. En el último dúo que compuse para nosotros, basado en el *Raga Piloo*, que tocamos en las Naciones Unidas en una celebración del Día de los Derechos Humanos, el 10 de diciembre de 1967, realmente captó el espíritu de la música, y estoy seguro de que cuando tocábamos el público se dio tanta cuenta de ello como yo.

Yehudi disfruta trabajando conmigo una pieza y ensayándola juntos. Compongo la música espontáneamente y él la escribe; y entonces, mientras practicamos, es una maravilla ver cómo este músico magnífico se despoja de su orgullo y vanidad y acepta como un niño o como un estudiante devoto mis enseñanzas y mi música, a pesar de que es superior a mí en edad, experiencia y fama. Al final de cada ensayo se levanta y me abraza, y puedo sentir el gran amor que profesa por nuestra música. Desde mi infancia era mi ídolo y mi héroe, y ahora me dice que soy «su gurú». Encuentro en Yehudi la cualidad inherente de la *vinaya* y el deseo de buscar el conocimiento, pues, además de su fascinación por nuestra música, está profundamente interesado en la filosofía india y el yoga. Creo que ha contribuido en gran manera a despertar en músicos clásicos occidentales una intensa curiosidad acerca de las tradiciones clásicas de la India. Es un ejemplo ideal para estudiantes de música de todo el mundo.



## Hacerse oír en Occidente

Cuando fui a Delhi en 1949, me sorprendió el poco aprecio que había por nuestra música clásica en la ciudad, a pesar del hecho de que Delhi ha sido cuna tradicionalmente de muy buenos músicos. En un principio fui acogido por *sir* Shri Ram, el respetable industrial, y a petición de algunos amigos empecé a ofrecer unas veladas musicales en la mansión anexa, que pertenecía a su hermano *sir* Shankar Lal. En estos recitales tocaba, a veces, piezas de solo, y otras veces llamaba a algún artista del equipo de All-India Radio o a algún músico visitante para tocar o cantar. Ocasionalmente pedí al grupo de aficionados, que pronto llegó a contar con ciento cincuenta miembros, una contribución para poder traer grandes figuras. Algunos miembros de este grupo informal tuvieron la iniciativa de crear un círculo musical permanente, y así nació el Jhankar Music Circle of Delhi. Durante dos o tres años fui el director y arreglista del círculo. Más adelante, el mismo grupo se amplió y se convirtió en el Bharatya Kala Kendra.

Desde 1950 hasta que me fui de Delhi, seis o siete años más tarde, hice algunos experimentos musicales que me convencieron de que tenía que llevar mi música a Occidente e intentar transmitir algo de nuestra gran herencia musical a los occidentales.

En aquella época conocía bien a algunos embajadores, cónsules y ministros en diversas embajadas extranjeras en la India que eran grandes aficionados a la música y deseaban conocer mejor la música india. Asistir a los conciertos les parecía que no era suficiente para apreciar y entender nuestra música. Una noche estaba tocando en la casa del cónsul belga para un grupo de diplomáticos. Pensé que tal vez no sabían qué les íbamos a ofrecer y cómo había que escuchar, y les di una pequeña charla introductoria explicando qué eran los *ragas,* los *talas* y las escalas que utilizaba antes de cada pieza. Todo el mundo apreció mucho esa explicación, aunque fuera breve, sobre la música que oían por todas partes. Algunos de esos diplomáticos presentes aquella noche formaron un grupo que se reunía una o dos veces al mes en mansiones oficiales para escuchar música y organizar charlas sobre música india. En poco tiempo se reunieron cincuenta o sesenta aficionados a la música.

A menudo me acordaba de mis experiencias infantiles en París, y pensaba en los artistas que encontraban que nuestra música era repetitiva y poco interesante. Deseaba corregir esta impresión y ayudar a los oyentes occidentales a entender qué es lo que estábamos tocando. Afortunadamente, conocía lo suficiente la música occidental como para explicarme en términos que les fueran familiares y así poder comparar los dos sistemas musicales. Al mismo tiempo conseguí entender mejor la mentalidad occidental y la clase de explicaciones que requería. El éxito de esas charlas y el entusiasmo de esos pequeños grupos de occidentales me animaron a proseguir con mis planes de llevar mi música a Occidente tratando de promover una mejor comprensión mutua entre las dos tradiciones musicales.

En 1956 dejé All-India Radio. Quería salir de la India, viajar a Europa y especialmente a Estados Unidos, y había organizado planes concretos. Contacté con un representante europeo que me organizó algunos conciertos en Londres y en otras ciudades británicas. Cuando en septiembre de 1956 partimos hacia Europa, era consciente que me estaba arriesgando mucho con esa gran aventura, pero ya había decidido llevarme a Chatur Lal como tocador de tabla y a N. C. Mullick para tocar la *tanpura* y ayudarme a cuidar mi sitar, que había



construido él mismo. Cuando llegamos a Londres, en la primera fase de la gira, vimos que algunas organizaciones de estudiantes indios en Alemania nos habían montado varios conciertos más en diversas ciudades europeas.

Ganamos muy poco dinero en esos primeros conciertos, por lo que debíamos ser muy austeros, ahorrando y alojándonos en hoteles modestos. Durante casi toda la gira me sentí terriblemente humillado y dolido, pues para mí era casi como volver atrás, como hacía doce o trece años, mis tiempos difíciles en la India, cuando estaba empezando




RAVI SHANKAR en Londres, 1956.



Yehudi Menuhin y Ravi Shankar tocan duetos acompañados por Alla Rakha y Kamala Chakravarty tocando la *tanpura* en un concierto por los Derechos Humanos, en la ONU.

mi carrera. Tocábamos generalmente en salas pequeñas, con un aforo de quinientas o seiscientas personas, y, aun así, raramente llenábamos. El público era mayoritariamente indio, emigrantes. Aunque fuera un público minoritario, era muy entregado. Una promoción y publicidad inadecuadas sumadas a una relativa falta de interés por la música india limitó nuestro público a aquellos que ya conocían la música india: sobre todo, compatriotas que vivían en el extranjero y unos pocos occidentales que conocían la música india por haber viajado a nuestro país o por haber estudiado otros aspectos de la cultura india. En Alemania encontré el público más cálido de toda Europa, aunque incluso allí la asistencia no era ni mucho menos multitudinaria. Donde más me dolió fue en París, la ciudad que tanto amaba en mi juventud, porque la reacción fue muy fría, excepto unos pocos, y no hubo ninguna afinidad entre los músicos y los oyentes. Durante los siguientes años de giras por Occidente, me encontré con las mismas dificultades de orden material y espiritual: público poco numeroso pero ferviente y un desastre desde el punto de vista económico. Pero mantuve mi espíritu misionero y encontré que a cada nueva visita mejoraba la recepción y apreciación de la música.



Satyajit Ray y Ravi Shankar en el proceso de arreglos y sesión de grabación de la trilogía Apu.

Algunos buenos amigos nos organizaron conciertos en Nueva York, Filadelfia y Boston, así que regresé a Estados Unidos después de casi veinte años en octubre de 1956. Sentía un gran deseo de regresar por mi cuenta a Estados Unidos y estaba entusiasmado con la perspectiva del viaje. Mi primer concierto, en el Y.M.H.A. de Nueva York, curiosamente, tuvo éxito y cosechó buenas críticas. Dimos dos conciertos más en Nueva York en los dos meses siguientes, uno de ellos en Town Hall que, como casi todas las otras actuaciones, fue organizado por amigos sin la intermediación de un representante propiamente dicho. Unos amigos indios nos organizaron también una gira por Los Ángeles y San Francisco, así que fuimos a la costa Oeste. Ya conocía estos lugares, pero ahora que venía por mi cuenta después de tantos años, y para un tipo de público tan diferente, me hizo ver las cosas desde otra perspectiva. También noté un cambio en el país, más poder adquisitivo de la gente, y más confianza, y la actitud de la juventud había cambiado mucho desde la guerra.

Desde el primer momento me pareció que California, con su clima templado y su exuberante naturaleza, era uno de los lugares más bellos y estimulantes del planeta. Particularmente la ciudad de

Los Ángeles me encantó por su diversidad y animación, una ciudad de muchas caras. Esta atracción por Los Ángeles me impulsó, once años más tarde, a abrir una sucursal de mi escuela de música. Fundé la Kinnara School of Music en Bombay en 1963, con el objetivo de enseñar el estilo de música instrumental utilizado por el *gharana* de Beenkar que había aprendido de Baba. Pensaba que era necesario continuar el antiguo *gurú-shishya parampara,* pero combinado con nuevos métodos de enseñanza. En mis sueños veía una escuela dirigida sobre la base de los antiguos *ashrams:* una comunidad pequeña pero autosuficiente un poco alejada de la ciudad, con una selección de discípulos talentosos, pero no demasiados, y un grupo selecto de gurús para enseñar los diferentes estilos de canto y de música instrumental. Incluso tenía planes para ofrecer una formación completa de yoga para todos los discípulos y algunas clases de sánscrito, que es necesario para la investigación y el estudio de las antiguas escrituras.

En giras recientes por Estados Unidos, y especialmente en la costa Oeste, he visto que hay mucha gente joven con un gran deseo de aprender la música de la India. E incluso en la India, en los últimos años, he visto a muchos jóvenes occidentales que han venido a estudiar nuestra música. Algunos vienen a estudiar con becas y otros han ahorrado suficiente dinero para pagarse el viaje. Pero he comprobado en demasiadas ocasiones que, una vez que estos estudiantes entusiastas se han instalado en la ciudad, han encontrado profesor y empiezan a asimilar la nueva atmósfera, su estancia toca a su fin. La mayoría regresa a Estados Unidos, y no ha tenido tiempo de aprender música. Fue después de ver toda esta juventud que decidí abrir una sucursal de mi escuela en Estados Unidos. Decidí inmediatamente establecerla en Los Ángeles e inicié todos los trámites necesarios. Inauguré la escuela a finales de mayo de 1967 en un espacio muy modesto, pero la escuela ha crecido desde entonces, y tuvimos que trasladarnos a un edificio más grande. No se permite fumar en el ámbito de la escuela, y para acceder a ella hay que descalzarse. No hay sillas, de manera que los estudiantes tienen que sentarse a la manera india, y también deben aprender los saludos rituales que se intercambian con el maestro.



Mi objetivo al crear la escuela era proporcionar a los jóvenes los fundamentos de nuestra música antes de ir a la India para ampliar estudios. El programa se concentra en tres disciplinas: voz, sitar y tabla, aunque hay algunos estudiantes de flauta y *sarod.* Además de una formación técnica básica, ofrecemos a los estudiantes un conocimiento completo de la historia y el desarrollo de nuestra música, y también las leyendas, la mitología, la religión y la herencia cultural del pasado, y sus vínculos con el presente. Todo esto puede realizarse mediante charlas, conferencias, actos, libros, publicaciones periódicas y otros tipos de textos informales. Intento enseñar no sólo la música india, sino también poner el énfasis en todos los aspectos de nuestra cultura y tradiciones que están tan estrechamente ligadas a la música. Naturalmente, éste es sólo el primer paso hacia lo que deseo realmente: fundar instituciones similares a los *ashrams,* fuera de las ciudades, donde la formación musical irá acompañada de estudios de filosofía y las escrituras, y los estudiantes deban vivir bajo la estricta disciplina de la *brahmacharya.* Los estadounidenses, más que muchos otros, pienso, están preparados para esta disciplina, por diversas razones. Para empezar, después de haber conseguido una enorme opulencia, viven un exceso de riqueza material. Pero, además, está el problema de la juventud y su búsqueda de paz, armonía y amor. Es una rebelión contra las formas de vida occidental, y creo que se adaptan bien a otras formas de vida, y las tradiciones de la India les son muy atractivas actualmente, a pesar de la estricta exigencia y disciplina.

## Alrededor del mundo

Mis acompañantes y yo volvimos a Europa en mayo de 1957, y, durante la gira de tres meses por el continente, la acogida fue más o menos como había sido en un principio. Esta vez también actuamos en Bélgica y Holanda, y nos congratuló comprobar que en Alemania la acogida fue notablemente más cálida. En aquellos tiempos era una aventura considerable hacer giras, y cuando acabó concluí que había sido un éxito en muchos aspectos, pero no en el económico. Cuando regresé a la India decidí seguir utilizando Delhi como cuartel general,

aunque sabía que pasaría mucho tiempo viajando, pues tenía muchos conciertos por todo el país. Incluso hice un viaje corto a Europa a finales de 1957, sólo durante tres semanas, para hacer la banda sonora de una película sueca.

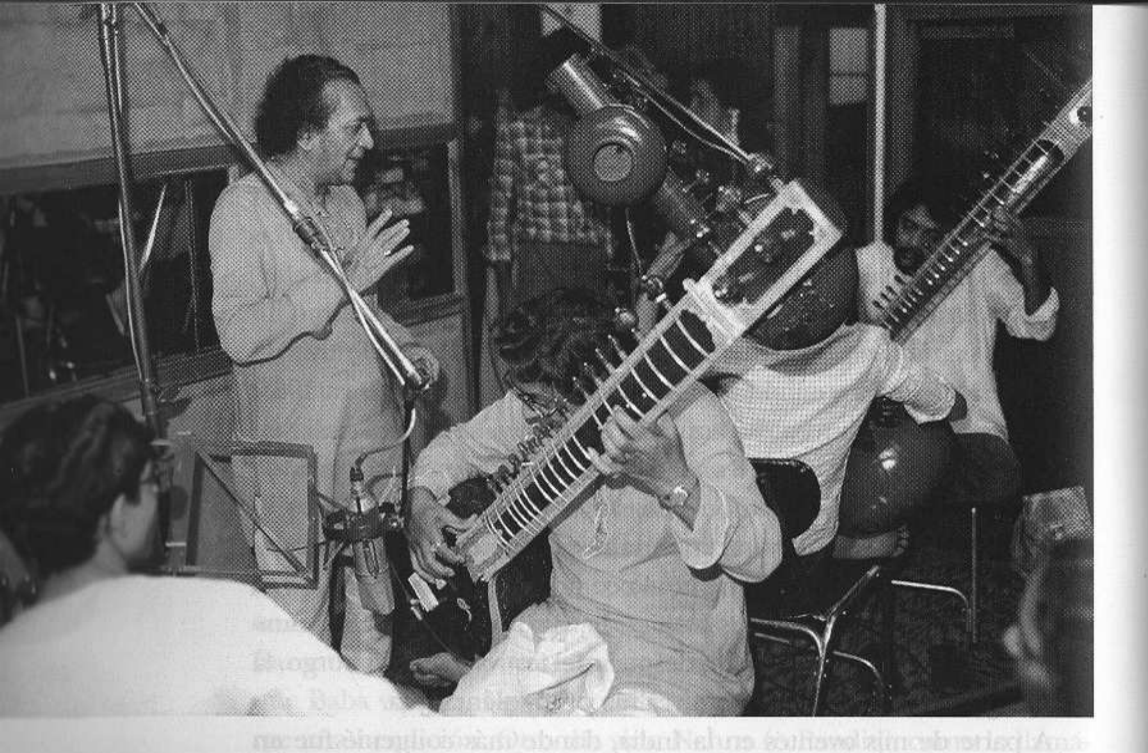
A principios de 1958 empecé los ensayos para un nuevo espectáculo musical en Delhi, patrocinado por la institución Triveni Kala Sangam. El espectáculo, que titulé «Melodía y ritmo», presentaba todo el panorama de la música indostánica con una orquesta y un coro, que sumaban casi cien personas. El coro cantaba en todos los diferentes estilos: *dhrupad, dhamar, khyal, tappa, tarana, thumri*, y había también algunas piezas de solo. La orquesta tocaba piezas que iban de lo estrictamente clásico a lo popular, e incluso tuve que hacer algunas canciones de cuna, *bhajans* y canciones populares. El espectáculo fue sensacional y funcionó muy bien. Me complació especialmente que Baba viniese al estreno y me abrazara efusivamente dedicándome una bendición. Otro día vino Nehru (o Panditji, como le llamábamos con afectuoso respeto). Cuando bajó el telón, después de la bella y relajante canción de cuna, el público, silencioso debido a la tranquilizadora calidad de la música, no podía aplaudir. Y lo que ocurrió fue que Panditji, que estaba sentado en el centro del palco, se había dormido profundamente. Mucha gente se dio cuenta y pensó que con más razón no debía aplaudir para no despertar a su querido Nehru. Al final del espectáculo estaba tan contento que vino directamente sobre el escenario, me abrazó y felicitó a todos los artistas.

Aquel mismo año encabecé una delegación de músicos y bailarines en una gira por Japón. Estaba deslumbrado ante la perspectiva de visitar aquel país por primera vez, y quedé fascinado por todo lo que vi cuando llegamos. Me sorprendió ver cómo aquella gente había logrado una prosperidad material notable y, al mismo tiempo, había mantenido viva su antigua cultura y sus tradiciones artísticas. Y me divirtió comprobar que es realmente un «país de hombres». Nos encantó pasar seis semanas en Japón, y nuestras actuaciones en Tokio y otras ciudades fueron apreciadas con fervor.

Desde entonces he estado de gira casi constantemente y he visitado muchos nuevos lugares y he vuelto a muchos otros que ya conocía. Por todas partes encuentro un entusiasmo creciente por nuestra música y el deseo de entenderla mejor. Fui a Estados Unidos a finales de 1961, principios de 1962, para realizar una larga gira en todas las ciudades principales del país y volví otra vez en 1964 y 1965. En efecto, voy a Estados Unidos más de una vez al año, y el país es como mi segunda patria. En Europa actué en el Leeds Festival, en el festival de primavera de Praga y en el festival de música de Edimburgo en 1963. El festival de Edimburgo dio un gran impulso a la música india en Gran Bretaña, pues aquel año se dedicó una ateción especial a la India y su cultura. Por primera vez, el *Manchester Guardian*, el *Observer* y el *Times* adoptaron una nueva actitud de respeto hacia nuestra música, cosa que me complació vivamente. Poco a poco, desde que empecé mis giras por Europa y Estados Unidos, he visto cómo el público cambiaba y mejoraba cada año, pero después del festival de Edimburgo, la actitud general fue extremamente cálida y muy alentadora.

A parte de mis oyentes en la India, donde más congenié fue en Estados Unidos, y estoy abrumado por el afecto que me han dispensado los estadounidenses, y sus ganas de aprender y escuchar. Ahí donde vaya, Nueva York, Los Ángeles, St. Louis, Chicago, Boston, encuentro la misma apreciación entusiasta que es más profunda que una moda. Inglaterra también es un lugar maravilloso ahora, y París, que ha sido una plaza difícil hasta hace poco, ¡parece que finalmente se ha abierto! Roma me recibe fervorosa, y Suiza me sorprendió también por su acogida. Los países escandinavos, tal como esperaba, fueron particularmente receptivos y animados, incluso en el área más septentrional, en Laponia. Es la juventud, creo, quien cataliza este sentimiento maravilloso, y en cada país que visito me doy cuenta de que los jóvenes se visten y se comportan como los jóvenes del resto del mundo.

En la India, por supuesto, encuentro públicos de todas las edades que tienen un profundo conocimiento de la música. En algunos pueblecitos del oeste de la India, o en el sur, o incluso en mi provincia de Bengala, he encontrado los mejores públicos. Estos atentos amantes de la música se niegan a abandonarme, y cuando me inspiran, para mí es el mayor placer tocar para ellos durante siete u ocho horas sin pausa. Desgraciadamente, mi público en las grandes ciudades indias



RAVI SHANKAR en una sesión de grabación en la India.

normalmente no es tan receptivo o experto y a veces me encuentro con una cierta falta de disciplina. Desde ya hace unos años he estado pidiendo a los indios que adopten una actitud más considerada en los conciertos. Me han criticado en mi país por haberme «occidentalizado», porque exijo que los conciertos empiecen puntuales y la gente guarde silencio con el decoro debido (a pesar de que una apreciación espontánea, ocasionalmente, es muy inspiradora). A diferencia de Occidente, muchos indios no han aprendido todavía el valor y la importancia del tiempo, y cuando se trata de ir a conciertos, la gente no se da prisa. Mi argumento es que si no llegan tarde cuando tienen que coger un avión o un tren, o incluso cuando van al cine, ¿por qué para un concierto de su propia música tienen que llegar al auditorio cuando hace cuarenta y cinco minutos que ha empezado?

No es sólo el público, de todas formas. El que organiza el concierto da por supuesto que no empezará puntual, de manera que a última hora los carpinteros todavía están con el martillo y los clavos en el escenario, y los técnicos empiezan a poner micrófonos en la tarima, ¡pero los carpinteros no han terminado! Y para acabar, ¡los artistas! Por alguna razón, muchos de nuestros grandes intérpretes



RAVI SHANK
impartien
sus enseña
en Benaré
1978-1979.

consideran que la puntualidad rebaja su dignidad, y tienen que llegar por sistema media hora tarde. Durante los últimos diez o quince años, he sido «el malo de la película» porque quiero cambiar todo esto, y he recibido críticas del público y también de la crítica. De todos modos, considero que en las grandes ciudades esto está cambiando para bien. Lo más lamentable, para mí, es que la gente del público entraba y salía cuando querían. En Occidente, normalmente empiezo mis conciertos con una pieza breve, después toco una más larga, y después del intermedio toco la pieza principal. Pero la tradición en la India es empezar con un *raga* largo, que dura de una a dos horas y media, de manera que si pidiera a la gente de esperar fuera hasta que acabe la primera pieza, ¡perdería mi público!

Mi alternativa fue empezar el concierto con una pieza breve y dejaba entrar a los tardones cuando había terminado. Pero esto provocó quejas de los críticos que no lo consideraban acorde con las costumbres indias. De todas formas, así es como lo hacen en el sur en conciertos de música karnática. Al principio había personas en mis conciertos que entraban en la sala a medio *raga*, hablando y haciendo follón, removiendo las sillas hasta que se sentaban. Y entonces se

ponían a charlar y chismorrear con los vecinos ¡Qué falta de respeto! ¡Incluso descascaraban cacahuetes y comían copos de maíz! Y si por casualidad había un funcionario notable en las primeras filas, era el acabose. Mientras tocábamos, el «organizador» lo agasajaba, trayéndole una bandeja de té con bocaditos y cosas para picar. Muchas veces me descentraba tanto que tenía que parar, dejar el sitar y esperar a que terminaran de tomar el té. Naturalmente, algunas veces les avergonzaba y dejaban el té de lado para escuchar la música, pero otras seguían tranquilamente tomándoselo. ¿Cómo podían esperar que tocara con todo ese barullo? La música es música, y hay que escucharla con atención y concentración. No tiene nada de «occidentalizado» el hecho de llegar puntual a los conciertos o permanecer en silencio mientras están tocando. Pero creo que actualmente la situación está mejorando.

## Un Beatle en Bombay

Lo que yo llamo la gran explosión del sitar empezó a principios de 1966, al menos es cuando fui consciente de ello, cuando viajé a Gran Bretaña. La atracción especial que ejerció el sitar súbitamente surgió cuando los Beatles y los Rolling Stones, y otros grupos de pop lo utilizaron en las grabaciones de sus canciones. Hasta entonces no había oído nunca discos de estos grupos, pero sabía vagamente que eran jóvenes cantantes famosos.

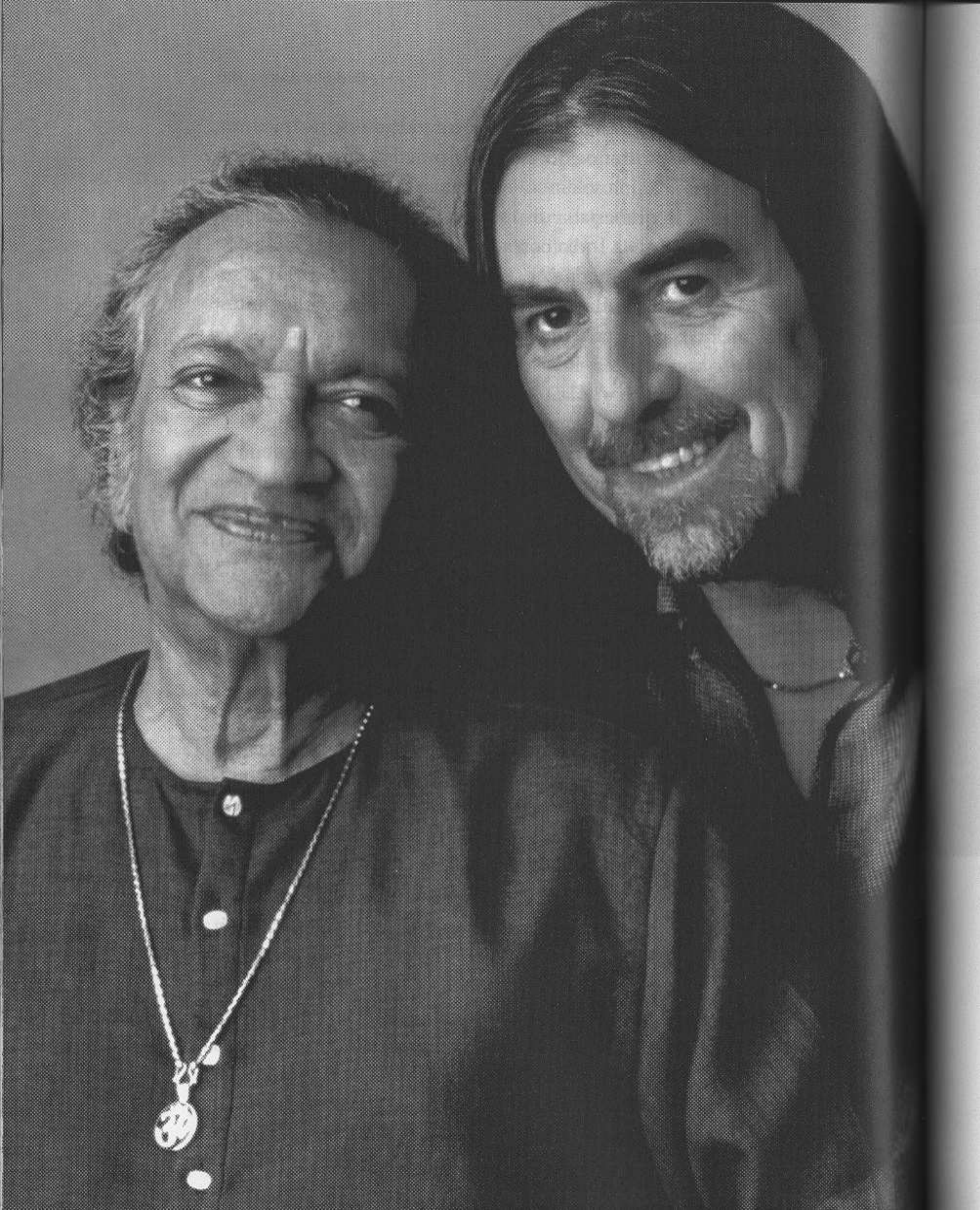
Entonces, en junio de 1966, conocí en la casa de un amigo, en Londres, a George Harrison y a Paul McCartney de los Beatles. Me parecieron encantadores y muy educados, nada que ver con lo que me esperaba. George me habló del sitar y me dijo que había quedado impresionado con el instrumento y su sonido y por cómo lo tocaba yo. Le dije que después de oír hablar tanto de sus logros quería que me mostrara a ver qué hacía con el sitar. Con una expresión embarazosa e infantil me dijo tímidamente que no era gran cosa. Me conmovió su profunda humildad. George me explicó que no había tenido una formación adecuada con el sitar, que se había basado en su conocimiento de la guitarra, y me expresó muy sinceramente su



deseo de tomar clases conmigo. Le expliqué detalladamente que uno tiene que pasar muchos años de estudio y práctica de la base para poder tocar ni que sea una sola nota de forma correcta. Lo entendió perfectamente y dijo que estaba dispuesto a seguir los años de disciplina. Le invité a venir a la India con su mujer, Pattie, para estudiar y estar conmigo una temporada. Aceptó encantado. Me invitó a su bella mansión en Esher, en las afueras de Londres, y pocos días antes de marcharme de Inglaterra le di su primera lección de música india. Pude comprobar que era sensible y rápido en aprender. Lo visité una vez más antes de partir hacia la India, cuando me pidió que tocara para algunos amigos comunes, y, por supuesto, los otros tres Beatles. Siempre me siento inspirado cuando toco para un grupo pequeño e íntimo, y especialmente para músicos, sin importarme la tradición o el país del que proceden. Y aquella noche, acompañado a la tabla por Alla Rakha, me sentí muy feliz con mi música, y mi pequeño público respondió muy calurosamente a nuestro concierto.

Cuando ya había regresado a la India, George me escribió diciéndome que podría pasar seis semanas conmigo. Me alegró y le respondí que se dejara bigote y se cortara un poco el pelo para no ser reconocido de inmediato. Cuando lo fuimos a buscar con su mujer al aeropuerto, en septiembre, comprobamos que el truco del bigote había funcionado: nadie lo reconoció, ni a él ni a Pattie, a pesar de que los periódicos habían hablado de su visita. Se hospedaron en el Hotel Taj Mahal bajo nombre falso, pero un joven camarero cristiano los reconoció y, no miento, en veinticuatro horas casi todo Bombay sabía que George Harrison estaba allí. Al día siguiente había una masa de jóvenes delante del hotel, la prensa dedicó titulares a su llegada, y mi teléfono empezó a sonar sin parar. Una chica que llamó pretendía ser «la señora Shankar» y quería hablar con George. Cambió de idea cuando me puse yo al teléfono.

No me lo podía creer, cuando vi esa locura frenética de los jóvenes, sobre todo chicas, de doce a diecisiete años. Me lo hubiera creído en Londres o en Tokio, o en Nueva York, pero ¡en la India! Es cuando me di cuenta de que la juventud en las grandes ciudades como Bombay o Delhi no es diferente de los jóvenes de otras partes





del mundo. Algunas chicas estaban ocho y diez horas delante del hotel, pidiéndome a gritos que bajara George. Al cabo de unos días vi que la situación iría a peor. No podía enseñarle y George no podía estudiar con toda esa gente joven aullando en la calle. Las cosas llegaron a tal punto que tuvimos que convocar una rueda de prensa para explicar que George no había venido en calidad de Beatle, sino de discípulo mío, y pidió que lo dejaran en paz para poder hacer música conmigo. Entonces nos fuimos a Cachemira y a Benarés y a algunos otros lugares y el resto de su visita lo pasamos con una relativa tranquilidad. En sus clases enseñé a George a practicar todas las posiciones correctas de asiento y algunos de los ejercicios básicos. Eso era todo lo que se podía hacer en seis semanas, considerando que un discípulo normalmente pasa años aprendiendo esos fundamentos. De todas formas, George comprendió la disciplina que implicaba el aprendizaje y desde entonces se dio cuenta de lo difícil que era tocar el sitar y dijo que le llevaría cuarenta años aprender a tocar correctamente. En mis visitas siguientes a Londres pude darle algunas lecciones más y pasé más tiempo con él en una visita que hizo a principios de 1967, y después, aquel verano, también pudimos trabajar en Hollywood. Aunque sabía que era muy serio y sincero respecto a la música india, veía que George formaba parte de un grupo, que en primer lugar era un Beatle, y que su compromiso como Beatle requería mucho tiempo y energía. Veríamos hasta qué punto sería capaz de consagrarse al sitar.

## *Hippies* y problemas

Mucha gente piensa actualmente que la música india está influyendo considerablemente en la música pop. Pero mi opinión personal es que es simplemente el sonido del sitar lo que se oye en las canciones pop, no la esencia de la música india. Excepto algunos grupos que considero creativos musicalmente y arriesgados, los músicos pop están utilizando el sitar de forma vacua, meramente como un sonido original o un recurso fácil. Aunque ahora los grupos pop de ambos lados del Atlántico exploten el sitar, y sin duda así continuará siendo

RAVI SH
George
1997.

durante un tiempo, eso no debería preocupar a los amantes de la música india en su calidad de música clásica. Un instrumento puede servir a diferentes estilos musicales. La guitarra, por ejemplo, se ha utilizado de muchas maneras y en muchos estilos, incluidos el pop y el rock, pero ello no ha afectado o modificado las tradiciones en la interpretación de la guitarra clásica. Y ahora existe ¡el sitar eléctrico! Se supone que es una invención, pero yo he escuchado tocar el sitar eléctrico desde hace veinticinco años en la India, y varios fabricantes de Delhi y Bombay me los enseñaron hace años. Aunque nunca he utilizado uno para conciertos formales, el instrumento se ha usado bastante en bandas sonoras y en diferentes formas de música popular en la India.

La relación con los Beatles y la explosión mediática del sitar me colocaron inmediatamente en una posición de inmensa popularidad entre la gente joven, y ahora me veo adorado como una estrella de cine o un joven cantante. Pero he tenido que pagar un precio por ello. Por una parte he tenido que aguantar las críticas de los «tradicionalistas» de la India que dicen que comercializo y banalizo mi música por la influencia de la música pop y que rebajo el nivel de mi interpretación con el sitar. Estas críticas, principalmente, las he recibido en mi país, pero también, hasta cierto punto, por parte de algunos músicos clásicos occidentales. Por otra parte tenía plena confianza respecto a una cosa: sabía que podía presentar la perspectiva correcta de nuestra música a los jóvenes de todo el mundo de manera que tuvieran un mayor conocimiento de ella. Quiero a estos jóvenes, y como saben que les quiero, me escuchan y son muy receptivos.

Estoy feliz de ver que esto es lo que está pasando; pero pocos saben lo que he tenido que aguantar estos últimos dos o tres años, tratando de explicar a mi público que la música india no está relacionada con la música pop-rock y que no puede ser recibida con silbidos y jaleos, sino que es clásica por naturaleza y debe escucharse con la misma actitud seria y respetuosa con la que se escucha un concierto de Bach, Mozart o Beethoven. En los últimos dos años he notado un cambio inmenso en la actitud de mi público, y ahora siento que esta gente joven entiende el tipo de música que están escuchando.



RAVI SHANKAR, Peter Sellers y George Harrison, 1974.

Junto a los quinceañeros hubo otro gran grupo, conocido con el nombre de *hippies,* que se convirtieron en fervientes admiradores. Me resultó todavía más difícil conseguir que apreciaran y entendieran nuestra música desde la perspectiva correcta. En mi opinión, la razón es que muchos de ellos tomaban diferentes tipos de drogas alucinógenas y utilizaban nuestra música como parte de su experiencia con la droga. Aunque en un principio me dolió que utilizaran la música india como una experiencia «psicodélica», espiritual y erótica,

al fin me di cuenta de que no era del todo culpa suya. Descubrí que algunos autoproclamados «gurús» en Estados Unidos habían propagado información falsa sobre la India durante los últimos años, afirmando que todos los ascetas notables, los pensadores y los artistas indios consumían drogas. Estos supuestos «gurús» llegaron a decir que uno no puede meditar adecuadamente, tocar música o incluso decir la palabara sagrada OM si no está bajo la influencia de dichas drogas.

Era gratificante, desde luego, ver que mucha gente amaba la India y toda su cultura; pero la expresión de su amor era superficial, y la asimilación de lo indio, deficiente. Llevar pulseras, campanitas, flores y pebetes se convirtió en una farsa y una burla de su sentido auténtico. Recuerdo haber visto en nuestro festival más sagrado, el Kumbha Mela, muchos de esos personajes melenudos de Estados Unidos y Europa, y en aquella gran asamblea de gente religiosa vi que muy pocos de aquellos jóvenes se dirigían a las personas buenas y santas. Se contentaban, incluso estaban encantados, de ponerse a los pies de los «hippies» originales de este mundo, los *aghoris* y los *nagas. Naga,* que no debiera confundirse con los Naga, la tribu del extremo norte oriental de la India, se refiere a la secta de religiosos que van desnudos, o semidesnudos, y que se convierten en *aghoris* que viven cerca de los *ghats* encendidos, donde se incineran los muertos y practican una serie de rituales repugnantes. Su filosofía es que en el mundo material nada es bueno ni malo; nada les gusta ni nada les disgusta. De esta manera tratan de liberarse de las ataduras del mundo basto. A través de los siglos ha habido algunos santos notables y *siddhas* (hombres que han adquirido poderes ocultos benéficos) que surgieron de este grupo, pero la mayoría de ellos no alcanzaron jamás el estado de santidad. La mayoría de estos *aghoris* y *nagas* son más o menos unos numereros religiosos. Sus cuerpos desnudos o semidesnudos están casi siempre sucios, y tienen lo que llamamos *jata,* se dejan crecer el pelo, sin cortarlo nunca, sin lavar, y se lo atan con trenzas estrafalarias. Recientemente, la poca pureza que quedaba en su filosofía ha sido pervertida. Los indios, generalmente, más bien temen a estos personajes, pues parece que sean adoradores del diablo

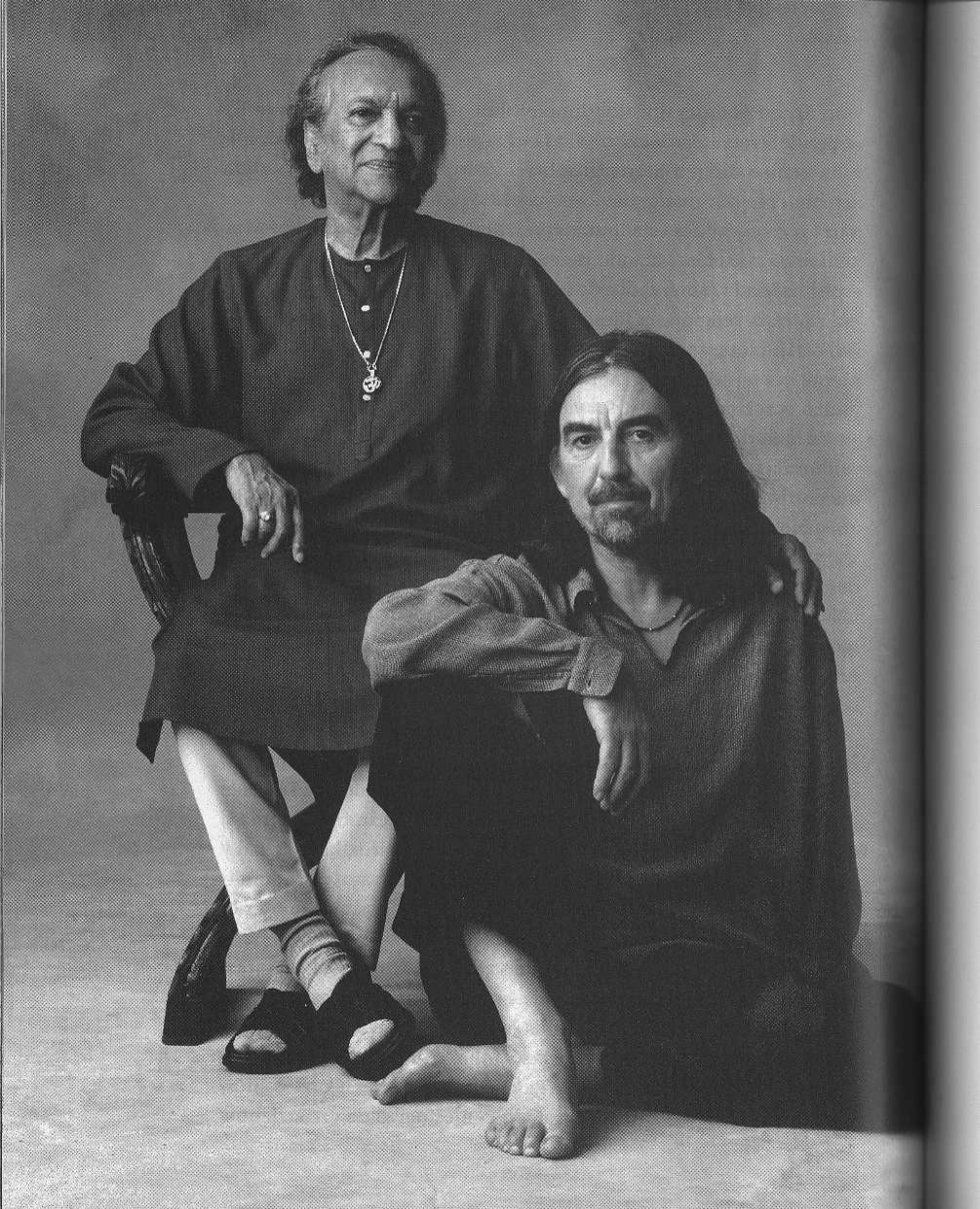




y no tienen poderes divinos y limpios. Es esa clase de gente cuya vida depende a menudo del alcohol y las drogas, y los *hippies,* casi instintivamente, se dirigen a este grupo religioso. La India está invadida actualmente por esta gente joven rebelde y sucia, y es muy triste ver a todos esos jóvenes estadounidenses y europeos de buenas familias y buena formación tratando de encontrar en la India algún tipo de espiritualidad y paz anímica de esta manera. No se dan cuenta de que ésa no es la religión, la filosofía ni el pensamiento auténticamente indios, sino que son algunas de las escuelas de pensamiento abiertamente pervertidas y degeneradas a las que sucumben por su proximidad con las drogas y, hasta cierto punto, el sexo.

En una de mis visitas recientes a Estados Unidos, varios jóvenes vinieron a verme para que les enseñara a tocar el sitar. Cuando los vi, me entristeció profundamente su aspecto: estaban pálidos y parecían anémicos, tenían los ojos brillantes y vidriosos; las manos, temblorosas; y el cuerpo, sucio; y mostraban un extraño nerviosismo. Cuando descubrí más tarde que algunos tenían talento, todavía me consternó más. Supe entonces que, además de fumar habitualmente marihuana, esos chicos también tomaban LSD, metedrina y heroína. Intenté ser comunicativo, y les expliqué que si querían que les enseñara, tenían que dejar las drogas. Pero me constestaron con las mismas palabras que he oído miles de veces desde entonces, que se sentían mucho más «lúcidos» con las drogas, que son mucho más espirituales, y que las drogas han abierto algo en su interior, y que todo parece mucho más bello. A continuación, la conversación cambió de tema y, tal como esperaba, se dedicaron a criticar a sus padres, la sociedad y las políticas del gobierno. Hablé con ellos un buen rato, discutiendo sus frustraciones y quejas, tratando de que vieran la situación desde otro punto de vista.

Yo también, a menudo, me siento desbordado por el odio, los celos y la envidia, las guerras, toda la fealdad que forma parte de nuestro mundo. Trato de vivir en la belleza y la bondad; busco todo lo que tiene una cualidad de belleza interna, y rechazo inmediatamente cualquier cosa fea que me da malas vibraciones. Con los años, y con la ayuda de mi gurú, he tratado con esfuerzo de crear dentro





de mí una suerte de belleza y de fuerza espiritual, de manera que siempre puedo volver a ello cuando la dureza de la vida se hace demasiado deprimente. Es esta belleza interior que he perseguido durante tantos años la que intento revelar a través de mi música y compartir con todos mis oyentes.

## Satisfacciones

Durante estos últimos años he llegado a entender a los jóvenes mucho mejor, y he encontrado gente muy interesante entre los *hippies* más maduros. Estas personas, muchas de las cuales tienen una excelente educación, o un conocimiento práctico de un arte, han intentado, después de años de vidas académicas y disciplinadas, «expandir sus mentes», como dicen, intentando hallar una experiencia superior a través de las drogas. Personalmente, nunca he considerado que las drogas puedan ser de ayuda para entenderse a uno mismo y el mundo que le rodea, pero en la actualidad puedo aceptar a algunas de esas personas por la madurez de su actitud y la conciencia de lo que están haciendo. Pero, de todas formas, me duele profundamente ver a gente joven tomando ese camino de escapismo fácil, lejos de la *sadhana* que se encuentra en el trabajo duro y disciplinado. He tenido mucho contacto con este tipo de gente, especialmente en mi escuela de Los Ángeles y en los cursos de música que impartí en el City College de Nueva York durante el semestre del otoño de 1967. Traté de hacerles comprender, mediante una enseñanza afectuosa pero estricta, que su planteamiento inicial respecto a la música india, en muchos casos, era errónea, e incluso su manera de ver la religión y el pensamiento indio y otras disciplinas de la vida no era la correcta. Los estudiantes me escucharon atentos, y tuve buenos resultados con muchos de ellos.

A menudo, estos estudiantes se me acercaban y me decían: «No tenemos modelos que seguir. No podemos respetar a nuestros padres o a los profesores, ni al gobierno ni a la ley». Estoy agradecido por el amor y respeto de estos jóvenes, y siento que a través de mi música he podido acercarlos un poco al pensamiento y a las tradiciones de la

RAVI SHA
George I
1997.

India. O sea, que, desde luego, los problemas de la juventud son considerables, y aunque tal vez no sepa la mejor manera de solucionarlos, estoy convencido de que esta gente joven buscando respuestas debe ser tratada con cariño y comprensión más que otra cosa, y debe tener buenos ejemplos e ideales ante sí para seguirlos. En los últimos meses puedo sentir que ha habido ya un progreso, una mejora, y eso es muy gratificante.

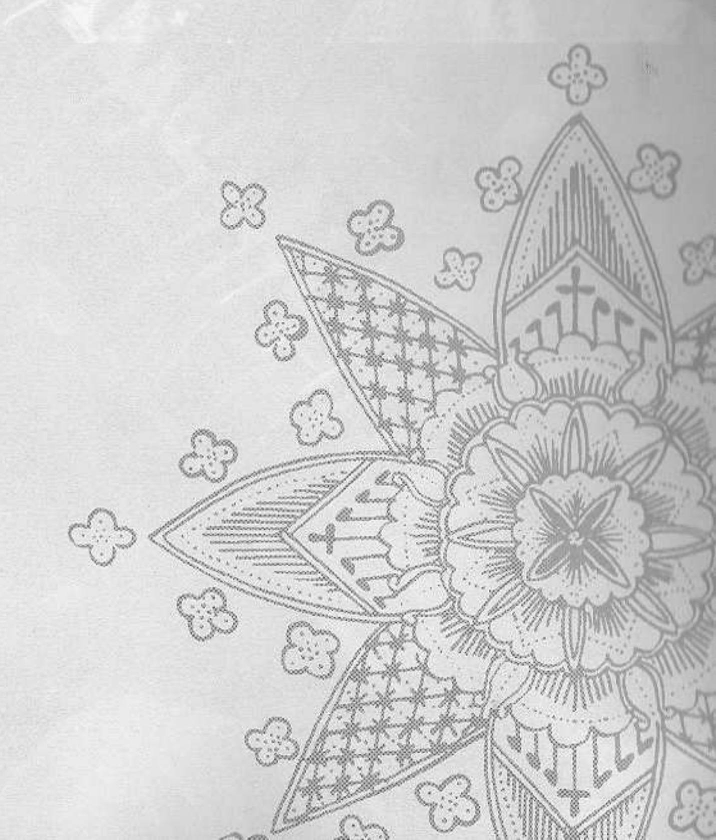
A principios de 1965 me encontré con un problema curioso con una parte del público en mis conciertos, especialmente en Inglaterra. Había muchos jóvenes en las primeras filas de la sala que estaban «colocados», en otro mundo. A menudo, también se comportaban de forma indecente con la novia o el novio, y encendían cigarrillos (si es que era tabaco) cuando les apetecía. Su comportamiento me molestaba, pues muchas personas en ese estado aturdido transmiten malas vibraciones y son extremamente perturbadoras.

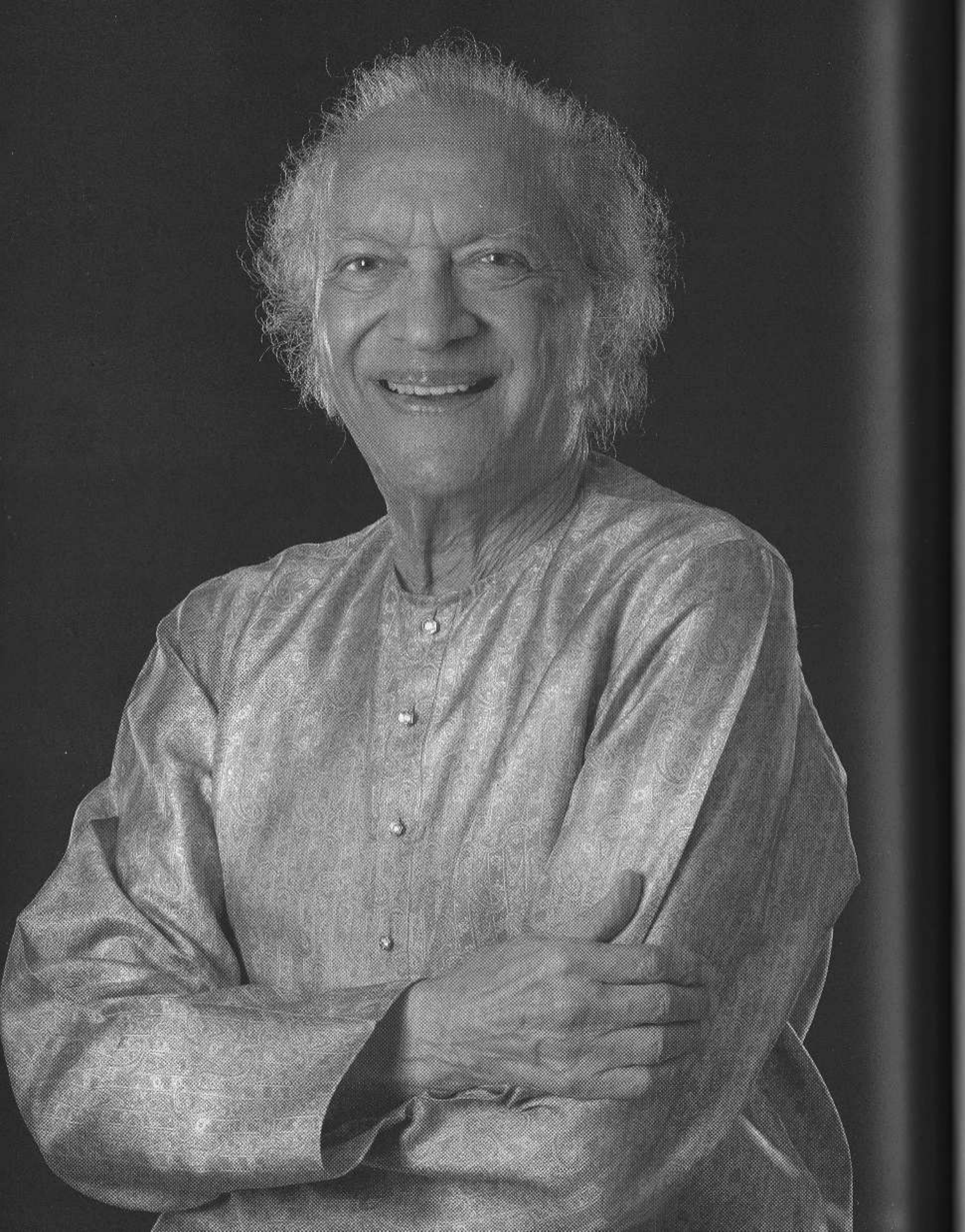
Como en mis años mozos en la India, empecé mi propia rebelión contra esos jóvenes rebeldes. Tenía que dejar el sitar y explicar cuál es el lugar de la música y qué significa para mi gurú y para todas las generaciones de músicos que han transmitido estas tradiciones sagradas hasta nosotros. Les decía que uno tenía que estar serio y limpio de mente y cuerpo para poder producir esta música, y que uno tiene que estar en la misma onda para escucharla. Sólo entonces se produce la magia, sin estímulos externos. Hasta hace poco tenía que pedir al público que dejara de fumar y que se sentara bien y escuchara la música con respeto y reverencia, pero estoy feliz de ver que las cosas han cambiado hasta el punto de que este problema prácticamente ha desaparecido. Mi público es mucho más limpio y respetuoso, serio y receptivo, especialmente en Estados Unidos. Me agrada oír de boca de políticos de alto rango u otras personas eminentes que soy una buena influencia para la juventud de su país. Y me gratifica cuando después de un concierto vienen personas mayores a agradecerme todo lo que hago por sus hijos e hijas. ¿Qué podría ser más satisfactorio?

Resulta irónico que en este mismo instante me critiquen en mi propio país por «prostituir» mi música y comercializarla, por ser un



gran héroe sólo para los *hippies*, por asociar mi música a las drogas y por animar a la juventud desencantada de Occidente a viajar en rebaño a la India. Pero los *hippies* han muerto, tal como han declarado oficialmente, y estoy convencido de que la juventud de todo el mundo, después de generaciones de represión, y después de años de abuso de su nueva libertad, está encontrando poco a poco su lugar, y con una conciencia clara nos enseñará la vía para alcanzar la paz, la armonía y el amor.





# 5. Mi perspectiva actual

Promocionando la tradición de la música clásica india

## Mi perspectiva actual

CUANDO ESCRIBÍ ESTE LIBRO, la mayoría de la gente, en Occidente, desconocía la música clásica india, y trabajaba prácticamente en solitario para promoverla y difundirla. En aquella época intentaba educar a la gente a escuchar nuestra música y también a darle un marco de referencia sobre nuestra cultura y nuestra manera de entender la música. Pensé que era importante comunicar la veneración, el amor y el respeto que profesamos a nuestra música clásica.

Sin embargo, en la actualidad las cosas son bastante diferentes. Hay un público mucho más numeroso en Occidente que realmente aprecia y entiende nuestra música tradicional. De hecho, hay actualmente muchos más oyentes fuera de la India de los que jamás había habido en el pasado.

Aunque me hace feliz ver la popularidad de que goza la música clásica india en Occidente, me temo que está en peligro de extinción en su propia tierra. En la India, las mayores influencias musicales son el cine y la televisión, de manera que la gente joven consume Bollywood, música pop y rock y no está interesada en aprender y escuchar música clásica india.

Es una tentación demasiado fácil condenar a Bollywood y a los centenares de emisoras de televisión de toda la India que lo copian, pero la verdad es más complicada. Los efectos de esta nueva cultura son tanto positivos como negativos. La energía positiva de la música Bollywood, con la gran ayuda de los medios electrónicos, ha llegado a las masas de la India. Todo el mundo tiene más formación musical, incluso los niños, que aprenden a llevar el tempo y a cantar canciones. La parte negativa es que estamos perdiendo muchos aspirantes potenciales a la música clásica que se inclinan por Bollywood, pues es más accesible y divertido, y es una vía fácil para el éxito material.

La cuestión es cómo podemos aprovechar la energía positiva.

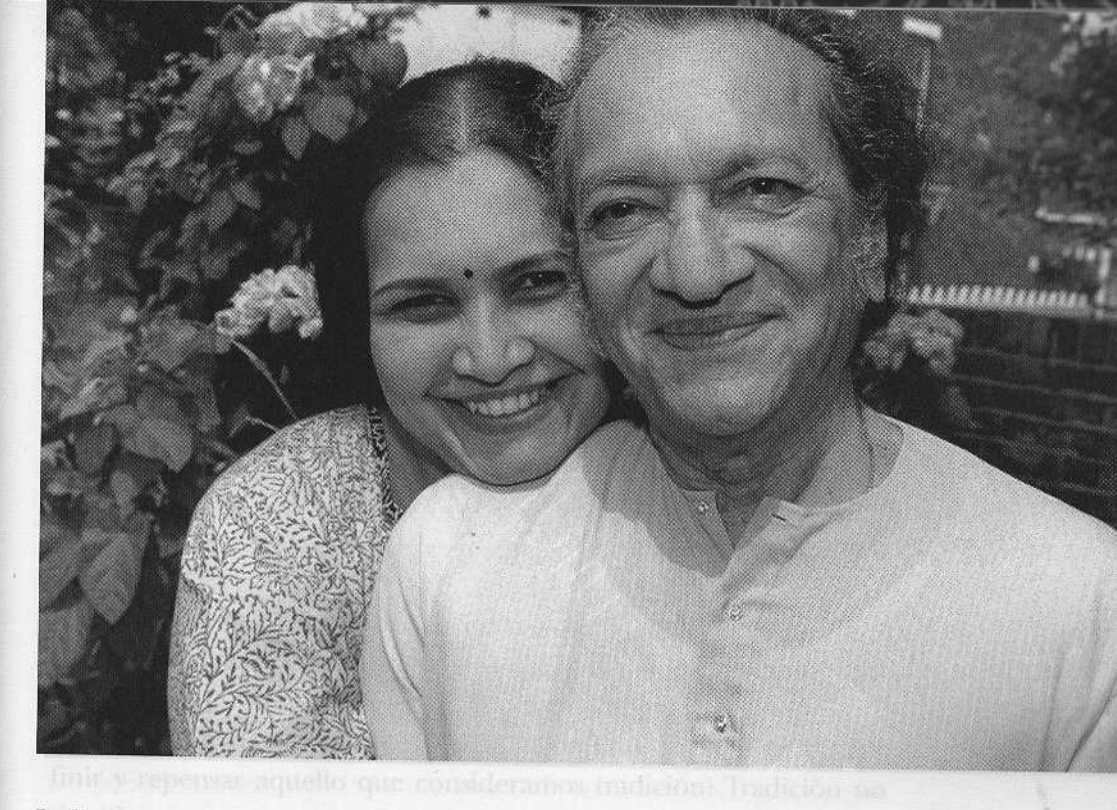
El gobierno indio ya ha hecho mucho en favor de los músicos clásicos, tradicionales y folclóricos. Pero la acción más eficaz que puede promover es diseñar un currículo educativo común desde el parvulario que estimule el amor por la música entre los más jóvenes. Podemos empezar con canciones simples y ritmos, y después enseñar los *ragas* básicos. Y aunque es posible que no consigamos que todo el mundo aprecie nuestra música tradicional, al menos podríamos asegurarnos de que no la rechazan.

Por otro lado, debemos ser realistas. ¿Por qué deberíamos suponer que cualquier hombre o mujer que va por la calle tiene que emocionarse necesariamente con la música clásica? Nunca ha sido así. Fijémonos en la palabra «clásica». Siempre ha sido para una clase, como en literatura. ¿Acaso cualquiera aprecia a Kalidasa o a Bernard Shaw? Es maravilloso si cada vez hay más gente que puede escuchar y disfrutar de nuestra música, pero ¿debemos esperar que todo el mundo se vuelque en ella?

Mi objetivo es más modesto. Mi objetivo es que nuestra tradición musical clásica sea transmitida y que nuestros músicos clásicos puedan ganarse la vida sin tener que recurrir a tocar música pop o rock, o a emigrar. Naturalmente que siempre habrá músicos que, movidos por su deseo creativo, se lanzarán a experimentos de fusión sin perder su identidad. En mi carrera he probado muchos experimentos con músicos occidentales, entre los que destaco a Yehudi Menuhin. Y, con todo, siempre he utilizado la música clásica india como base e inspiración para mis múltiples colaboraciones con artistas occidentales sin perder la «indianidad» de la música. Pero éstas son decisiones que hay que tomar por elección, no por necesidad.

Este tipo de problema no se plantea únicamente en la India. En Estados Unidos, si preguntas a un adolescente si quiere ir a un concierto de Wagner, probablemente no recibirás una respuesta entusiasta. Pero las dificultades no son tan graves en Occidente, pues las orquestas sinfónicas y las compañías de ópera y ballet cuentan con patrocinadores privados.

Con el espectacular crecimiento de la economía india en años recientes, este tipo de mecenazgo privado empieza a surgir en la



Ravi Shankar y su mujer, Sukanya.

India. Los nuevos millonarios pueden subvencionar a músicos o hacer donaciones con desgravación fiscal a sociedades musicales. Y necesitamos que lo hagan, pues la música tradicional está experimentado una crisis de patrocinio.

Cuando la música estaba en manos de los maharajás, los músicos estaban bien mantenidos, y no había impedimentos para la transmisión de nuestra música. Los problemas llegaron cuando desapareció el patrocinio real. Los músicos se trasladaron a las ciudades porque tenían que ganarse la vida. Durante los últimos treinta o cuarenta años, las empresas desempeñaron el papel de patrocinar los festivales de música clásica, pero actualmente sólo están interesadas en subvencionar desfiles de moda o producciones al estilo de Bollywood, o patrocinan a jóvenes que quieren hacer música de fusión. Por ello, muchos músicos clásicos indios de primera categoría tienen grandes dificultades para ganarse la vida.

Al mismo tiempo que debemos buscar maneras de preservar nuestras tradiciones, debemos ser realistas. Para mantener viva nuestra música en el mundo contemporáneo, debemos tener en cuenta



Anoushka Shankar.

muchos factores, y uno de ellos es no dar conciertos aburridos o demasiado largos. Por ejemplo, todavía es costumbre en la India dar conciertos que duran toda la noche, y mientras hay gente que canta las alabanzas de este tipo de evento, la realidad es que el músico canta y toca con todo su corazón, y la mayoría del público está roncando o cabeceando. Hay personas que conectan con la música, pero son una minoría. ¿Cómo quieres que la gente esté toda la noche en vela cuando tiene que ir a la oficina la mañana siguiente? Los conciertos nocturnos no tienen lugar en el mundo moderno industrializado.

Cuando empecé a tocar en Occidente, fui condenado por no tocar música «pura». Daba una pequeña charla antes de empezar el concierto, y el *raga* más largo que tocaba podía durar entre media hora y cuarenta minutos, y el público respondía bien. Los críticos, particularmente los indios, decían que no tocaba música «pura» porque no tocaba un *raga* durante dos horas. Pero yo consideraba que los occidentales no podían escuchar por primera vez un *raga* en toda su extensión temporal. Les daba lo justo, más en calidad pero mucho menos en cantidad.



En la India actual no es tan diferente. Tal vez encuentres a cinco o diez personas que quieran sentarse tranquilamente y escuchar un *raga* que se va elaborando con belleza, desarrollándose gradualmente a partir de una o dos notas, subiendo, luego bajando otra vez en toda su hermosura. En el mismo sentido, ello requiere un músico que pueda llevar adelante un *raga*. Hay pocos que puedan cantar o tocar un *raga* durante dos horas haciéndolo tan interesante que cada momento te llegue al corazón y te haga llorar y te transporte a un mundo de melodías con profundos sentimientos de tristeza y pasión o alegría. Desgraciadamente, estos músicos son la excepción. Por cada músico magistral hay docenas que tocan un *raga* demasiado largo o que se repiten. Tocan matemáticamente, y esta manera de hacer no puede llegar al corazón. Estés donde estés en el mundo, cuando tocas lo que importa no es la duración del *raga*, sino el contenido, la profundidad y el efecto lo que importa.

Para mantener la relevancia que nos corresponde, debemos redefinir y repensar aquello que consideramos tradición. Tradición no significa que tenemos que hacer largos conciertos nocturnos o tocar *ragas* durante cuatro o cinco horas. La auténtica música clásica india no va al ritmo del reloj. Simplemente ocurre, y debes fluir con ella. Y mientras un intérprete toque bien, puede durar media hora o dos horas. La cuestión es que no importan tus cualidades técnicas si no eres capaz de captar la atención del oyente. Hasta el día de hoy, siempre digo a los jóvenes músicos que cuiden de su arte, no que se exhiban. Hay que tocar lo máximo posible con sentimiento de manera que no aburras o te repitas ante el oyente.

Tenemos suerte de alguna manera porque la esencia de la música clásica indostánica, que está basada en la tradición oral y en la improvisación, requiere que nuestra música se transforme a sí misma constantemente. Siempre que toco en el escenario, algo nuevo surge siempre de manera espontánea. Mis discos los he grabado de la misma forma. En Occidente, estos discos serían considerados composiciones originales, pero están todos basados en el estilo antiguo, y a él se remiten. Ésta es la belleza de nuestra música.

Uno de los fenómenos, no exento de controversia, en la dinámi-

ca reciente de la música clásica india es el papel cada vez más dominante de la tabla. Tal como he dicho anteriormente, la tabla siempre fue un gran instrumento en manos de los maestros, pero nunca tuvo, en la jerarquía de los instrumentos, el mismo prestigio que el sitar o el *sarod*. Cuando fui a Estados Unidos en 1956, llevé a un tocador de tabla que se había formado conmigo, Chatur Lal. Expliqué al público qué era la tabla y le di la oportunidad de tocar un solo mientras yo me inhibía de tocar. Fue la primera vez que un sitarista dejaba de tocar para dar paso a un tocador de tabla. Más adelante, cuando Alla Rakha, un gran tocador de tabla, viajó conmigo, le di más cancha para tocar piezas más largas, y fue un gran éxito. Enseguida hubo músicos indios que se quejaron, diciendo: «Raviji, buena la has hecho con los tocadores de tabla». No estuve de acuerdo. Les dije que también eran grandes músicos; también poseen una forma artística interesante, ¿por qué no deberían mostrarla?

Uno debe tener en mente, de todas formas, que el escenario no es un campo de deportes, y el concierto no debería convertirse en un partido de fútbol en el que los músicos compiten por el aplauso. El espíritu de la música sufre cuando el sonido de la tabla es excesivo y los músicos quieren sobresalir y tapar a los demás, tocando cada vez más fuerte. Así es como se pierde toda la belleza de nuestra música.

Como instrumento acompañante, la tabla debe apoyar, estimular y desplegar la belleza de la música. El tocador de tabla debe tener la inteligencia y la sensibilidad atentas a la música creada por el artista protagonista, sea él, o ella, instrumentista o vocalista. Naturalmente, el tocador de tabla puede tocar el tiempo que quiera y al volumen que desee si se trata de un concierto de percusión y es el artista protagonista. La dinámica, o emisiones de sonido, de todos los instrumentos indios es muy baja y no se puede dar un concierto sin la ayuda de un equipo de sonido. Pero los músicos encima del escenario no oyen lo que oye el público, incluso cuando tienen monitores de escenario. Desgraciadamente, los artistas protagonistas, así como los acompañantes, empiezan a hacer señas al técnico de sonido para que les suba el volumen del instrumento. Normalmente lo que ocurre es que el sonido de cada músico, sea la voz, el *sarod* o el sitar, y la tabla,



Anoushka Shankar, Norah Jones, Ravi Shankar y Sukanya.

está demasiado fuerte y distorsiona. Espero sinceramente que los músicos dejen de comportarse así. Deberían hacer una buena prueba de sonido antes del concierto y confiar en los técnicos de monitores y de sala.

Otro fenómeno desafortunado de los últimos treinta y cuarenta años es la proliferación de marcas de publicidad en los escenarios. Esto es algo que distrae terriblemente la atención para apreciar la música, y desde el primer día he estado en contra de estas prácticas. Es horrible escuchar música clásica y ver en el fondo del escenario enormes carteles con rótulos brillantes anunciando una marca de licor o de cigarrillos. Hago constar en el contrato que en mis conciertos no puede haber este tipo de publicidad, pero a otros no parece importarles, y esta costumbre se ha instaurado. Los patrocinadores pueden poner su nombre en las invitaciones, las entradas, los anuncios, y fuera de la sala, pero el escenario pertenece al artista, y esto debe respetarse.

A pesar de los retos a los que se enfrenta la música clásica en la India, lo que me da esperanza es ver que hay estudiantes con ganas de aprender y que son más rápidos de lo que eran anteriormente. Me maravilla ver la rapidez de mis estudiantes en asimilar nueva información porque han escuchado ya mucha música. Ya está en sus men-